

# الكنائس: تحول في التحول

د. يمني العويد



دار الآداب





# الكتابة: تحول في التحول



# الكتابة: تحوّل في التحوّل

مقاربة للكتابة الأدبيّة  
في زمن الحرب اللبنانيّة

د. يمنى العيد

دار الآداب - بيروت

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى  
١٩٩٣

## الإهداء

إلى الذين قالو: لا

ويوم أُخرجوا إلى البحر كان جيش «الدفاع» قد أحرق

مدينتهم.

إلى أهالي هذه المدينة التي عاشت حريقها مرّتين:

صيدا.. ذاكرتي.





## تقديم

ليس هذا الكتاب الذي أقدمه اليوم للقارئ العربي دراسة أكاديمية، وإن كنت قد حاولت فيه إنتاج معرفة بالمادة النصية التي جعلت منها موضوعاً له.

صحيح أنني في تناولي لهذه المادة استعنت بعدد من المراجع، إلا أن أحداث الحرب التي شهدت؛ والتي غيّرت معالم المشهد العمراني المدني، وتركت أثراً عميقاً في بنانا النفسية، وفي علاقاتنا الاجتماعية وظواهر سلوكنا، وفي معاني القيم التي ألفنا. هي التي شكلت بالنسبة إليّ مرجعاً، أو ذاكرة حيّة قرأت في ضوئها ما قرأت من هذه النصوص، ووجدت نفسي أنوع في أسلوب التناول بين فصل وفصل من هذا الكتاب.

ففي الفصل الأول حاولت أن أقول إن الحرب هي خارج الثقافة وضدها، لأن الحرب تدمير والثقافة بناء وحياة، أي مقاومة.

أمّا في الفصل الثاني فقد قرأت التحولات التي طرأت على الظاهرة الأدبية في لبنان، وفي هذه القراءة داخلت بين الرواية والشعر في المادة، كما داخلت في القراءة بين رؤية الأدب ورؤية النقد للعالم. ثم خصّصت الفصلين الثالث والرابع لقراءة عمليين روائيين: الأول (الظل والصدى) لصيق الصلة بالحرب، والثاني (أيام زائدة) بعيد عنها ولكنه يدل على الغائب في العلاقة مع الحرب.

كلامي على الرواية اللبنانية قادني إلى طرح السؤال عن معنى الهوية اللبنانية أو العربية للرواية، فارتأيت أن أتناول هذا السؤال في فصل خاص. وهكذا عالجت في الفصل الخامس هوية الرواية في ضوء المفهوم النظري للعلاقة بين الرواية والحكاية.

أمّا الفصلان السادس والسابع فقد تناولت فيهما التجربة الشعرية خلال هذه الحرب. وهكذا تكلمت في الفصل السادس على الشعر المقاوم وشعر التجريب...

والتمايزات الجديدة التي ظهرت، أو التي راحت تظهر وتشكل سماتٍ مميّزة. وتكلّمتُ في الفصل السابع على تجربة الشعراء الشبان على أساس علاقة هؤلاء الشعراء بتجربة القتال في هذه الحرب. ولا أنكرُ أنني تعاطفتُ مع هذه التجربة لغير سببٍ ليس أولها ترك الباب مفتوحاً أمام احتمالاتها؛ بل إنّ ولادتها على أفواه فتية كانت ولادةً داميةً محكومةً بقدر الوعي به أشبه بوعي الأطفال لأمهاتهم المذبوحات. وأمام هذه الولادة كانت الحروف تتخشب وتحفر لغةً على الجسد.

ولعلّ قراءتي لما قرأت، وعلى النحو الذي قرأت، حملتني إلى عودةٍ لم أتبيّنها إلاّ فيما بعد: فقد وجدتُ أنّ ما قدّمته في الفصل الثامن والأخير يعود بي إلى أسلوب الفصل الأوّل وإلى مناخه وروحه، وربّما إلى بعض هواجسه، وكأني مسكونةٌ بمشهد هذه الحرب وبالخطر الفادح الذي مازال يتهدّدنا جميعاً في هذا العالم العربيّ الواسع وقد عداه مشهد الحرب اللبنانيّة بلداً بعد آخر.

هكذا أرى إلى هذا التلاقي بين الفصل الأوّل والآخر، بين بداية ونهاية تحملها. . وللقارئ أن يرى غير ما رأيت فيعين نصّي ويغنيه.

لكنّ لئن كان هذا التلاقي يشير إلى همٍّ يخصّ وضعنا الثقافيّ المستقبليّ، فإنّ السؤال المضمّر في هذا الكتاب كان يتشكّل حول أثر الحرب، باعتبارها تدميراً، في بنية الكتابة الأدبيّة. ولذا فإنّ قراءة هذا الأثر هي التي شغلّني لا قراءة الحدث بحدّ ذاته.

قراءتي للأثر كانت ترتكز إلى نظرة نقدية ترى أنّ الأدب شكلٌ دالٌّ، باعتبار الشكل، أساساً، بنيةً تعبيريةً. وعليه فإنّ هذه البنية لا تتحدّد بعلاقة فوقية مجردة بينها وبين الأشكال. فبنية الشكل لا تتحدّد على مستوى الشكل المجرد، أو لا يتحدّد الشكل بعلاقة مع الشكل الآخر لأن الشكل ليس مجرد أثر لشكل آخر؛ كأن نقول مثلاً إنّ الرواية العربيّة في بنيتها الحديثة هي أثر من علاقتها بالرواية الغربيّة الحديثة، ومن ثمّ نحيل إلى القول بأنّ تميّزات الرواية العربيّة في أنماطها الفنيّة الحديثة هي مجرد نقل وتقليد لأنماط روائية غربيّة.

إنّ اعتبار بنية الرواية العربيّة في شكلها الحديث مجرد أثرٍ لعلاقتها بالرواية الغربيّة الحديثة هو اعتبارٌ يشير إلى نظرة نقدية لا تكتفي بنفي أثر المرجع الحيّ في بنية



الشكل، بل تنفي أيضاً - وبشكل غير مباشر طبعاً - وظيفة الأدب وفاعليته في الحياة الثقافية في المجتمع. فنفي أثر المرجع في العمل الأدبي هو، في الوجه الآخر منه، نفْيُ لأثر العمل الأدبي في المرجع. وهذا موقف يدفع في الحالين كليهما إلى تغريب الأدب أو إلى تأكيد غربته. ومثل هذه النظرة تبدو على درجة كبيرة من الخطورة لا سيما في بلد مثل بلدنا، مازال للثقافة فيه - وللأدب مستوى بارز في ثقافتنا - دورٌ أساسي في تقدمه وتحرره.

إنَّ تحديد بنية الشكل على مستوى الشكل المجرد هو عزلٌ لهذه البنية قد يكرّس تبعيتها أو يؤمّن استمرارها بوظيفتها التقليدية. وهو بالإضافة إلى ذلك، يلجم الوعي بضرورة تطورها بعلاقة مع تحولات مرجعها الحي لتكون بنية متميزة قادرة على توليد دلالات هذا المرجع فلا تتغرب عنه.

ولئن لم تكن غايتي من هذا الكتاب هي الكلام على وظيفة الأدب في الثقافة، فإنَّ ما حاولته فيه هو قراءة تحولات الكتابة الأدبية وتمايزاتها بأثرٍ من واقع متحوّل بشكل عنيف.

لقد وددتُ ضمناً التأكيد على هذه العلاقة التفاعلية بين الكتابة الأدبية باعتبار تميّزها على مستواها المستقل، وبين مرجعها الحي باعتبار علاقتها به. وأودّ أن أقول إنَّ العلاقة بين الكتابة ومرجعها الحي ليست علاقة مباشرة، وأنَّ هذا الذي أقوله صار بمثابة بداهة تتفق عليها مختلف النظريات النقدية الحديثة التي يركّز معظمها الآن، لا على مبدأ العلاقة، بل على الوسائط؛ ومن هذه الوسائط ما هو متعلّق باللغة وبالقارئ وبمستويات القراءة، ومنها ما هو متعلّق بمكوّنات النصّ وبمراجع الحاضرة فيه..

لكن، لئن كانت العلاقة بين الكتابة ومرجعها هي بمثابة بداهة، فما الذي دعاني إلى التأكيد عليها؟

أولاً، الالتفات إلى النصّ الأدبي لا باعتباره مجرد شكل، بل باعتباره شكلاً دالاً. فتميّز النصّ واستقلاله في بنية شكل لا ينفيان علاقته بمرجع حيّ له، ولا يتناقضان مع هذه العلاقة. وعليه فإنَّ القول بأنَّ النظرة النقدية التي تهتم بمثل هذه العلاقة هي نظرة تحوّل النصّ إلى مجرد إيديولوجيا، أو هي نظرة لا تكثرث، ولا يمكنها أن تكثرث بأدبية النصّ، هو قولٌ مدحوض. ذلك أنَّ المرجع حاضرٌ في النصّ كاختلاف، حاضرٌ كتميّز في بنية الشكل نفسها. وليس القول بأنَّ قراءة هذا المرجع



هي قراءة تناقض الاهتمام بأدبيّة النصّ، أو تسقطها، سوى إسقاط هذه المرجعيّة وإغفال لأهميّة فاعليّتها في تميّز بنية النصّ وفي إقامة شكل دالّ.

ثانياً: إنّ حدّية المرجعيّ الحيّ - الحدثيّ (الحرب)، وصدمة الوعي به، يفسّران ظهور هذه التمايزات النوعيّة في بنية الشكل السردّي من جهة والشعريّ من جهة ثانية في الكتابات الأدبيّة اللبنانيّة الحديثة.

لقد بدت بنية الشكل في هذين الجنسين من الكتابة (وربّما في غيرها ممّا لم اعتبر نفسي معنيّة به في هذا الكتاب) بنية تعبيريّة متميّزة بآليّات أدائيّة، وبمكوّنات بنائيّة تخصّ هيكل البنية ونمطها. ثمّة لغة تنسج بنية الشكل نصّاً روائيّاً، أو نصّاً شعريّاً، أي نصّاً متميّزاً فنيّاً وناطقاً على مستوى تميّزه الفني بدلالات الواقع المرجعيّ الحيّ نفسه.

إنّ التكرّر الذي حكم مثلاً بنية نصوص كثيرة من الكتابات الأدبيّة اللبنانيّة كان، كما بيّنت في هذا الكتاب، على علاقة وثيقة بالمعاناة من هذه الحرب، وبمنظور هذه الكتابات إلى هذه الحرب، ولم يكن نقلاً أو تقليداً لبنى أشكال وأنماط غريبة عن التجربة الكتابيّة المحليّة - العربيّة، أو عن معاناة الكتابة للواقع المعيش. فلقد جاء هذا التكرّر ليولّد دلالات تحيل على الواقع الدامي والخراب المعيش.

وليس من المستبعد أن تكون هذه الكتابات، كما أشرت في هذا الكتاب، قد أفادت من كتابات أخرى أموراً تتعلّق بالشكل والنمط والتقنيّة وبهذا التكرّر. بل إنّ العكس هو المستبعد والمستغرب معاً؛ أي أنّ قطع جسور التواصل بين الثقافات وإلغاء الحوار بينها من بين ما يجب أن نستبعده ونستغربه.

يبقى أن أوضح للقارئ بأنّ ما شغلني في إطار هذه النقطة ليس معرفة ما أفادته هذه الكتابات من غيرها ولا مدى هذه الإفادة أو حدودها، بل كون هذه الكتابات، على إفادتها من الكتابات الأخرى، وعلى تعثرها أحياناً في تمييز بناها وأنماطها التعبيريّة.. قد بقيت مرتبطة بمرجع لها محليّ حيّ.

وقد عبّر هذا الارتباط عن نفسه بخصائص فنيّة تمثّلت، أو تمثّل بعضها، في لغة تقارب المنطوق الشفويّ وتحاور سلوكات الناس الخاصّة ودواخلهم الذاتيّة، وتبني، في الوقت نفسه، عالماً مميّزاً بهويّته.

من الطبيعيّ أن تفيد الكتابة الأدبيّة من الكتابة الأدبيّة الأخرى باعتبار مستواها

المستقل. وهذا مبدأ عام؛ فعلى هذا المستوى المستقل، وعلى أساس هذا المبدأ، تتطور  
بنى الشكل وأنماط التعبير ويرفد الثقافي الثقافي. ولكن من الطبيعي أيضاً أن تتأثر  
الكتابة باعتبارها تعبيراً، بالواقع المعيش. وهي إذ تُغيّر أنماط تعبيرها وبنى أشكالها،  
إنما تمارس ذلك بدافع مواءمة هذه الأنماط لحاجات التعبير.

وربما تعلق هذا الأمر - أمر المواءمة - بمفهوم مختلف للشكل؛ مفهوم لا يعادل  
الشكل بالوعاء، بل يعتبر الشكل بنية لغوية ديناميكية تولّد حركة العلاقات بين  
عناصرها نسقها. إن قيام البنية على مستواها المتخيل المستقل معناه تكونها نسقاً مميّزاً  
يدعونا للنظر إلى المرجع الحيّ في تحوّل، أي في تشكّله قولاً أدبياً خاصاً.

على هذا الأساس تابعت، حسب ظنيّ، في هذا الكتاب ما كنت قد حاولتُه قبلاً  
في كتابي الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقيّ في لبنان، حيث بيّنتُ أنّ الحركة  
الرومنطقيّة الأدبيّة في مثال لها (نصوص بعض اللبنانيين) هي في وجه هام منها أثر من  
معاناة الكتابة آنذاك لواقع اجتماعيّ محليّ، وليست في أنماطها وأشكالها المستحدثة، أو  
الساعية إلى حدّاتها، مجرد نقل، أو تأثر - كما يقال - بالرومنطقيّة الغربيّة. وبيّنت  
كذلك أنّ كونها أثراً لواقع اجتماعيّ محليّ لا ينفي، ولا يتناقض وتأثيرها بالتّيارات  
الأدبيّة الغربيّة، لأنّ مثل هذا التأثير كان بحدّ ذاته استجابةً لحاجات التعبير عن واقع  
معيّش.

وعلى هذا الأساس أيضاً تابعتُ في هذا الكتاب طرحاً آخر يتعلّق بمفهوم  
الشّكل الدالّ. . . وكنتُ قد تناولتُ مفهوم الشّكل الدالّ في كتابي تقنيّات السرد  
الروائيّ، وتحديدًا في الفصل الأوّل منه، لأدلل على أنّ الإفادة من التقنيّات أمر ممكن. ذلك  
أنّ بإمكاننا وضع التقنيّات على مستوى المفاهيم المجردة نظريّاً؛ بإمكاننا مثلاً النظر إلى تقنيّة  
الراوي، أو إلى تقنيّة الزمن (باعتبار التوالي، أو التّكسير، أو الرجوع إلى الوراء. . .) نظرةً  
مفهوميّة عامّة والإفادة منها. ولكنّ أهميّة هذه الإفادة تكمن في كيفيّة استخدامها؛ فلا ينزلق  
الكاتب إلى تركيب نصّ بها. إنّ الإفادة من هذه التقنيّات تعني المقدرة على صياغتها صياغةً  
نوعيّة خاصّة متّسقة ونسيج العمل، أو صياغةً تسمح لهذه التقنيّة بممارسة وظيفتها المتّسقة مع  
مكوّنات العمل الأدبيّ في عمليّة توليد دلالاته واستقامة عالمه. . . فلا يكون تكسير الزمن في  
الرواية مثلاً مقصوداً لذاته، بل لخلق عالمٍ متخيّلٍ ناطقٍ بالعلاقات فيه بدلالاته.

وإذ ألفت نظرَ القارئِ إلى واقعٍ متابعتي هذه، متابعٍ العلاقة بين تشكّل النصّ  
بنيةً متميّزة وبين مرجعه الحيّ (دون أن يعني ذلك إنكاراً لروافده المرجعيّة الأخرى)،  
فإنّما أفعل هذا أولاً وقبل أي شيءٍ آخر، رغبةً مني في دعوته للمشاركة في محاولتي هذه  
سواءً بالإضافة، أم بالحوار، أم بكليهما معاً.

وفي ختام هذا التّقديم أودُّ أن أشكر الصديق الدكتور سماح ادريس على قراءته  
مخطوطة هذا الكتاب وعلى كل ما أبداه بصددّها من آراء.

يمنى العيد

بيروت ٩٣/٥/٢٩



## الفصل الأول

الحرب : « لغة » تردم الأحلام

«نحن نبدع الفن كي لا نغوت بسبب الواقع»

نيتشه



## الحرب والثقافة

في بعض الدوريات اللبنانية<sup>(١)</sup> طُرِحَ سؤال عن الحرب كعامل رئيس في الثقافة، ولما كنت في هذا الكتاب أتكلّم على الأدب في زمن الحرب اللبنانية، فقد وجدتُ مناسباً أن أُميّز، ولو إشارةً، بين أن تكون الحرب عاملاً في الثقافة، وبين أن تكون الثقافة أثراً لحرب تقاومها. ففي التعبير الأوّل نُغفل الطابع المقاوم للثقافة، لأنّ السؤال يأتي من جانب الحرب كعامل رئيس، ولا يأتي من جانب الثقافة لنميّز فيها بين ثقافة وثقافة.

لاشكّ أنّ الحرب تترك أثرها في الثقافة، ولكن عامل التّحديد الرئيس لا يكون من الحرب، بل من الثقافة نفسها باعتبار مستواها المستقلّ، أو باعتبار تاريخيّتها ومواقع النظر فيها إلى ما يجري على أرض الواقع. ولذا، ومن موقع في الثقافة، نسأل:

ماذا تعني الحرب؟

الحرب فعل تدمير. . تدمير كلّ شيء: البشر وما بنوه، التاريخ والحضارة، الحياة والذاكرة. وبهذا المعنى لا يمكن لحرب أن تكون عاملاً رئيساً في الثقافة، لأنّ ما يدمّر هو ضدّ وخارج، وليس في. الحرب خارج الثقافة وضدّها، وما هو في الثقافة ومن أجلها، أو معها، هو المقاومة، مقاومة الحرب. الحرب لها معنى السلب وهي حتّى بإيديولوجيّتها، أو «بخطابها» المروّج لها، تعادل في الرّؤية الكونيّة والعامة للعالم، الانتحار.

كلّ الحروب التي شهدناها الإنسان، أو التي شارك فيها، هي ضدّه، وضدّ المنجز من الحضارة، وضدّ ما تراكم من بناء، وضدّ ما قدّمته الثقافة من معاني جميلة وما اتّسم به التاريخ من تقدّم. . لأنّ الحرب تعني التدمير وهي أساساً اعتداء. وأما المقاومة، وما يمكن أن يشركها في معنى الحرب، فردّ على هذه الحرب وأثر منها.

---

(١) انظر على سبيل المثال مجلّة الناقد، العدد ٤٤، شباط (فبراير) ١٩٩٢.



من هذا المعنى للحرب يبرز المعنى المختلف للمقاومة. ومن هذا المعنى للحرب تبرز أيضاً ضرورة التمييز بين من يصنع الحروب، أو بين من يتخذ من الحرب سبيلاً لاستعباد الآخر أو قتله عندما لا تسعفه السبل الأخرى الأقل ضراوة... بين هؤلاء جميعهم وبين من يقاوم مستعبدية وقاتليه.

ونحن لو عدنا إلى التاريخ، قديمه وحديثه، لوجدنا دون عناء أن الحروب كانت دائماً تعني اعتداءً على أرض الآخر، على رزقه، وعليه هو عندما يقاوم الاعتداء، ويدافع عن أرضه ورزقه وحياته، عن حقه وقيمه وإرثه.

ألم تكن الحرب العالمية الأولى اعتداءً أضمرته معاهدة سايس - بيكو السريّة (١٩١٦) إذ نصّت على أن تقسم دولتا بريطانيا وفرنسا البلاد العربيّة؟ اعتداءً كانت هذه الحرب وإن لبست غير لبوسها، ولم تكن كما يسمّيها «ويلبر كرين إيفلاند» احتيالاً<sup>(٢)</sup>، لأنّ الاحتيال موقف يخصّ الهدف ولا يخصّ المبدأ، وقد يقبل هذا الموقف بالحرب لو تغيّر هدفها. بينما يبقى اعتبار الحرب اعتداءً موقفاً يرفض الحرب مبدأً وهدفاً، أي كلاً لا تبرّر الغاية منه الوسيلة.

ألم تكن، كذلك، حروب نابليون بونابرت، وحرب أميركا ضدّ فيتنام، وحروب المغول، وقبلها طروادة... وغيرها، اعتداء رغم تنوع لبوسها واختلاف أهدافها الظاهرة أو المعلنة أو المباشرة؟

ثمّة غزاة ومستعمرون ومتسلّطون هم برابرة التاريخ القديم والحديث، وهم أعداء الثقافة ومدمّرو الحضارات التي تبنيها أيادي الشعوب، وهم قتلة البشر البسطاء الأمنين. وبهؤلاء البراة ارتبطت الحروب، وهم أسيادها.

قد يشارك شعب، أو بعض منه، القاتل فعله، فيسير إلى حرب، إلى اعتداء على شعب آخر، منقاداً خلف سلطة، وضارباً بسيف حاكم. أو قد تنقاد فئات من شعب لتقتل أحياناً، بهدف أو بآخر، من هم مثلها في الانتماء أو في الموقع. ولكن هؤلاء يبقون أقرب إلى الضحيّة منهم إلى القاتل لأنّ فوق وعيهم وعياً آخر، وفوق إرادتهم إرادة أكبر، فوقهم سلطة وقرار. وهم حين يمشون إلى الحروب إنّما هم ضحايا

---

(٢) انظر: ويلبر كرين إيفلاند في كتابه جبال من رمال، ت: علي حدّاد، دار المروج، بيروت ١٩٨٥، ص ٩.

بؤساء، لأنهم يمشون إليها بدءاً من صانعيها، أو من شروطها التي تحكمت بزمهم،  
بوعيههم، وبمعاني حياتهم - ولذا نسأل:

من يصنع الحرب؟

لا تكون الحرب إلاّ تمنّ له الإمكانية والأداة - أي القوة والتفوق، وإلاّ كانت  
انتحاراً لمن يبادر بالاعتداء.

إنّ أسياذ المال، وأصحاب السّلطة والقرار، ومالكي ثروات العالم أو المستأثرين  
بها والمتربّعين على عروش الذهب الأصفر والأسود وفوق أجساد البشر وأرواحهم، هم  
صانعو حروب، أو هم على الأقلّ قيّمون على وقودها.

## الحرب والقناع

لكن الحرب تجرح، في العادة، خطاباً يسوّغ لها منطقاً قادراً على الإقناع بما هو  
غير حقيقتها، أو بالظاهر من غايتها. ويتوجّه هذا الخطاب إلى فئات واسعة من الناس  
بغية حملهم على الانتصار لها أو القبول بها وسيلةً والسكوت عنها نتيجةً.

ولئن كانت الحرب أساساً اعتداءً، فإنّ خطابها لا يتورّع عن تشويه التاريخ،  
وصنع أقنعة يستر بها معاني الاعتداء. إنّ حروب إسرائيل على العرب هي في الخطاب  
المعلن حروب استرداد أرضٍ وحروب دفاعٍ عن النفس. ولذا فإنّ هذا الخطاب يحو  
تاريخاً عاشه الفلسطينيون فوق أرضهم، ويستر معاني اعتداءات الجيش الإسرائيلي على  
أراضي دول عربية معترف دولياً بحدودها، ومعروف تاريخها وهويّتها المرتبطة بهذه  
الأراضي.

لكن هذا الخطاب ليس في الواقع سوى قناع لما هو أبعد من لفظه، وأعمق من  
لغته المعلنة، قناع يضعه المحتلّ على وجهه لأن شرط سيطرته هو أن يقضي حياته  
متصنعاً أمام السكّان الذين يحتل أرضهم ويغزو بلادهم. وهكذا، وتحت القناع، أو  
بعيداً عن الخطاب المعلن، نسمع همس الكلام الذي تقوله الصهيونية الإسرائيلية  
ونقرأ نقلاً عنه ما تجرّأ وكتبه كاتب إسرائيلي يساري معارض هو «دايفيد غروسمان».

يروى غروسمان منتقداً ما سمعه من بعض الاسرائيليين اليمينيين المتطرفين ما

يلي:

- «بعد خمسين عاماً سيكون النقاش حول عمان».

- «أهدم قبة الصخرة وانتظر ردّ الفعل في العالم العربي».

- «متى نطرد العرب من هنا؟»

- «لكنه يحلم بحوران. قال: هذا حقّي».

- «لكن لا نسمح لهم بأن يقيموا دولة، وإذا تمكّنوا من إقامة دولة لهم فسيجدون من يهدمها بيد من حديد. لا يوجد مكان لدولة أخرى بين الأردن والبحر»<sup>(٣)</sup>.

أكثر من مرجع كشف، مع مرور الوقت، أنّ خطاب الاسترداد والدفاع يخفي:  
أولاً: المشروع الصهيوني الخاص بإقامة دولة إسرائيل الكبرى على حساب مساحة واسعة من الأراضي العربيّة بالإضافة إلى فلسطين.

ثانياً: الشراكة القائمة بين الاستعمار من جهة والصهيونيّة من جهة أخرى. وهي شراكة تستهدف نهب ثروات البلدان العربيّة، وتدمير قواها، وعوّق نموّها، كي تبقى في وضعيّة الأضعف والتّابع لنظام الإنتاج الرأسمالي. وهذا معناه أنّ خطاب الاسترداد والدّفاع يستر حقيقة الصراع العربيّ الإسرائيليّ<sup>(٤)</sup> الذي صارت فيه إسرائيل طرفاً قوياً لأنّ هذا الصراع يتجاوزها إلى نظام دول استعماريّ معنيّ به، ولذا فهو يساندها، بل ويشكّل قوام وجودها. ومن هنا كان الإمعان في جعل القناع ملائماً للوجه، وكان بالتّالي التشديد على مصطلح الدفاع واعتباره بؤرة لآليّة مركزيّة في خطابها على تنوّعه وتعدّده ومرور الزمن عليه.

وقد يكون من المفيد أن نوضح هنا أنّنا لا نقصد بالنظام الدولي الاستعماري الآخر، كما يقصد البعض، ولا نعادل بين الاستعمار والآخر، الغريب، لأنّنا، وبكلّ بساطة، نميّز بين الاستعمار باعتباره نظاماً لسلطة سياسيّة معيّنة وبين الهويّة الأميركيّة، أو الأوروبيّة، أو ما هو في الثّقافة الغربيّة خطاب ينتج معرفة بواقع الأمور ويعين على التقدّم، ويهيّء للحرّيّة وللدّفاع عن إنسانيّة الإنسان، ويؤسّس لثقافة كونيّة تقوم على

---

(٣) تمكّن قراءة هذه النصوص في كتاب الزمن الأصغر لكتابه: دايفيد غروسمان، ت: سليمان الناطور، دار الكرمل، ط: ٢، عمان ١٩٨٧. وذلك وفق الترتيب الذي أوردناها فيه والمتلازم مع الصفحات التالية: ٣٢، ٣٢، ٤٠، ٤٢، ٤٥.

(٤) راجع في هذا الصدد كتاب الدول الكبرى والصراع العربيّ/الإسرائيليّ، وفيه بحثٌ للدكتور كمال حمدان بعنوان: «النفط العربي بؤرة الاهتمام العالمي». المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ١٩٧٦. وتكشف أبحاث هذا الكتاب، وبحث د. حمدان بشكل خاصّ، الأسباب العميقة للصراع العربيّ الإسرائيليّ بحيث يبدو الخطاب الإسرائيليّ المعلن بخصوص هذا الصراع مجرد قناع.



الحوار وتبادل المعارف وعدم اعتبار الاختلاف في الجنس والهوية أو في الرأي والانتهاك سبباً للتعدّي والقمع والتسلط وإقامة الحروب .

كما أننا لا نغاي بين الصهيونية باعتبارها إيديولوجيا سياسية وبين اليهودية باعتبارها ديناً سماوياً، أي أننا لا ننزلق وراء خطاب يصنع الصراع على حدّ الانتهاك الديني، أو على مستوى ثقافي مجرد، أو قومي مغلق . لأن الاستعمار ليس هوية قومية ولا انتهاك دينياً، بل هو - كما نعرف - نظام اقتصادي - سياسي أولاً وسلطة حكم زمنية ثانياً . وكذلك فإن الصهيونية إيديولوجيا سياسية تقوم على معادلة المواطنة بالانتهاك الديني، أي على جعل اليهودية لا مجرد انتهاك ديني بل جعلها كذلك معياراً عنصرياً يقول باللامساواة في المواطنة وبالتفوق والقيمة لليهودي على غيره من البشر .

هكذا، وبعيداً عن ردّة فعل عامّة، أو ضدّية ثنائية مجردة، يمكن القول إنّ الحروب تلبس أقنعتها، وتقدّم خطاباتها بغير حقائقها . وتخفي هذه الخطابات معاني الاعتداء في محاولة تبرير حديثها اللاإنسانية أو فعلها الذي تتحقّق به، فعل القتل والتدمير وهلاك البشر .

ضدّ هذا الفعل تكتسب الثقافة معنى المقاومة وسماوات النضال، ومواقف النقد والمعارضة للحروب، ومن ثمّ حوافز الحلم بالتغيير وبمستقبل يعيش فيه الناس بلا حروب .

## الثقافة والإنسان

وهكذا يمكن القول أيضاً بأنّه لا يمكن لخطاب يضمّر نزوعاً إلى الحرب والاعتداء والتدمير الدموي أن يكون خطاباً ثقافياً . إذ لا يعقل في خطاب يقاوم حرباً، ويُعنى بالإنسان؛ ببناء حياته وتحقيق أحلامه في العدالة والحرية والعيش الكريم، أن يكون خطاباً لاثقافياً، أو من خارج الثقافة . ذلك أنّ الثقافة نتاج يواكب التاريخ، ولغة يتوسّلها الإنسان من أجل تحقيق حضوره الذاتي في هذا التاريخ . إنّها مظهر من مظاهر نموه المعرفي بأكثر من وسيلة من وسائل التعبير، بما في ذلك السلوك وأنماط العيش الاجتماعي .

ترتبط الثقافة بحياة الشعوب، بوعيهم للعالم، بتأويلهم للكون، بممارساتهم المتنوّعة . وهي بذلك، وكما أظهرت العلوم الأنثروبولوجية، ثقافات ترمز إلى الثراء البشري، وتشير إلى تنوع قدرات الناس الخلاقة .

والثقافة، بهذا المعنى، ليست فعل تدمير وإفناء - بل مساحة حوار بين الناس المنتظمين مجتمعات وفئات وقوميات. . حوار مديد قد يكون صامتاً ولكنه يبقى حاضراً في الزمن ومشعاً في فضائنا الكوني.

ففي لغة العرب تعني الثقافة الفطنة والذكاء وثبات المعرفة بما يحتاج إليه المرء، وتعني أيضاً التهذيب وتقويم الاعوجاج، أي مقاومته<sup>(٥)</sup>.

والثقافة في كل معانيها هي إلى جانب الإنسان، معه، ومن أجل حياة له أفضل. وما هو ضد الإنسان في حياته وكرامته ليس بثقافة وإن اتخذ لبوسها، لأن الثقافة إنسانية بالعام.

من هذا المنظور نرى في الثقافة المقاومة نشاطاً جمالياً يكشف اللاثقافي ويعري خطاب الحروب من لبوسه: تقاوم الثقافة معاني القتل ودوافع التدمير، تضيء الحقيقي أياً كان، في الـ هنا وفي الـ هناك، في الأنا وفي الآخر: فالحقيقي هو أولاً وقبل كل شيء حق في الحياة. وعلى حدّ هذا الحق، وهو في تاريخنا الحديث صراعي، تنسج ثقافتنا معانيها وتنتج قيمها، وهي، أي هذه المعاني والقيم، في قاعها، في العمق منها، مقاومة للقمع، وتحرّر من التبعية، وخروج من زمن التخلف.

## القناع والإعلام

لكن قد ينطوي خطاب الحرب على قيم، وقد تشكّل هذه القيم معادلاً ثقافياً يضمّر إيديولوجيته الاعتدائية أو الاستغلالية المقنعة بأكثر من لغة، وربما بلغة الأدب نفسه<sup>(٦)</sup>. وقد يركز هذا الخطاب إلى مؤسسات سياسية تعمل بطاقات كبرى للبحث في طبيعة العلاقات الصراعية التي تحكم بعض الدول، ومن ثمّ في العوامل التي تحرك

---

(٥) جاء في لسان العرب: «يقال غلام ثقف أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه». وجاء أيضاً: «والثقاف: ما تُقوّم به الرماح»، و«تثقيفها: تسويتها». والتسوية المقصودة هنا هي بري الاعوجاج أي تقويمه كي لا يبقى الشيء معوجاً.

(٦) يكشف غسان كنفاني في كتابه في الأدب الصهيوني (الصادر عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٦٦، ط ١٠) عن «القيم الثقافية الأدبية» التي تتضمنها بعض الروايات التي كتبها كتّابٌ منحازون إلى الصهيونية. ويظهر كيف أن هذا الخطاب قائم على خدمة الحركة الصهيونية في مجالاتها السياسية والعسكرية.

هذه الصراعات أو توجّهاً<sup>(٧)</sup>. وتوظّف نتائج البحث لصالح هذا الخطاب، الخطاب القناع، القناع الملائم للوجه، الوجه المعادل لمجموع المصالح والأطماع التي تهدف الحرب إلى تحقيقها.

القيم التي ينطوي عليها خطاب الحرب ومعادها الثقافيّ تتلخّص في صناعة الأقنعة من جهة وصياغة القناعات من جهة ثانية. ولعلّ الإعلان والإعلام المتقنّين يبدوان اليوم من أهمّ وسائل صنع الأقنعة وصياغة الخطابات المقنّعة:

فلقد ضاعفت التكنولوجيا الحديثة قدرة الإعلام وأثره المضمّر، وبدا الإعلام أحياناً كثيرة مصدراً يستأثر بتقديم المعرفة، وصانعاً يتفرد بالدلالة على معاني الحدث، وتحديد ما يشكّل قناعة «بحقيقته» المعلنّة<sup>(٨)</sup>. إنّ التفوق التكنولوجي للإعلام يجعل من المعرفة صناعة قابلة للبس لبوس الواقع الحقيقي. كما يصنع المعلومة (الرسالة) في خطاب قادر على الإقناع حتّى عندما يقلب الموقع، أحياناً، بين القاتل والضحية، أو يضع المعتدي مكان المعتدى عليه.

إنّ استخدام الإعلام للتكنولوجيا الحديثة خوّل المعلومة المرسلّة التي يقدّمها خطاب الحرب - أو أصحابه من صانعي الحروب المعتدين الطامعين بأرزاق غيرهم، وبأرواح كثير من البشر - أن تتغلغل في أكثر مكونات الوعي لدى جموع واسعة من الناس، وهي بذلك تخلخل مداركهم وتشوش فهمهم لحقيقة الأحداث - الحروب، أو تركهم نهب اليأس والإحباط بعد أن أنهكوا في عيشهم، وأغرقوا في دماء الضحايا

---

(٧) انظر على سبيل المثال كتاب لعبة الأمم لكاتبه: «مايلز كوبلاند» - The Game of Nations, by Miles Copeland - (Weidenfeled & Nicolson, London, 1969).

وبشكل خاص الفصل الأوّل وعنوانه: «مركز» «لعبة السلم» في واشنطن». في هذا الفصل يشرح لنا الكاتب كيف يجري في «مركز اللعب» تمثيل اتجاهات السياسة العالميّة وأزماتها من قبل مجموعة منتقاة من أبرع الخبراء الذين تعاقدت معهم حكومة الولايات المتحدة لهذه الغاية. ويستعين هؤلاء بالتقارير والمعلومات التي تصل تباعاً من وزارة الخارجية، والمخابرات المركزية، والبتاغون (وزارة الدفاع) وغيرها من المؤسسات والوكالات الأميركيّة، وذلك لمعرفة نتائج هذه السياسة العالميّة وتقييمها وتحديد مواقف الدّول والخروج بحلول مناسبة للأزمة الطّارئة بشكل اقتراحات عمل على مستوى الأمّة والدّولة. ثمّ توضع هذه الاقتراحات ضمن ذلك السيل من المعلومات الواردة لتوزع بدورها على العقول الإلكترونيّة. أو تُترك فوق مكاتب بعض المسؤولين الذين أجادوا تمثيل اللّعبة.

(٨) أذكر على سبيل المثال ما تفرّدت بتقديمه الأقطار الصناعيّة على الشّاشة الصّغيرة عن عمليّة «عاصفة الصحراء»، أو حرب الخليج.

والتبست أمام عيونهم معالمُ القاتل والمسافةُ بينه وبين الضحية. تنعكس هذه الوضعية في الإحساس والتعبير، وتترك أثراً في الثقافة. وهكذا يتشكل السؤال عندنا عن معنى أثر الحرب في الثقافة.

وفي الكلام على هذا الأثر لابدّ من التوقف عند الدور المتعاطف الذي يمارسه الإعلان والإعلام.

يُستغل خطابُ الحرب علمَ العلامات، أو علم الإشارات، لصنع المعلومة التي يتوجّه بها إلى الجماهير، وتشكّل المصدرَ الأسهل والأسرع، والأكثر انتشاراً، لمعرفة الخبر أو الواقعة. ويشرح «مايك فيذرستون»<sup>(٩)</sup> كيف تعمل إيديولوجيا معينة على استغلال علم الإشارات لتكوين «ثقافة» جماهيرية تخدمها، فيرى أنّ التلاعب النشط بالإشارات يضاعف هذه الإشارات ويجعلها تطفو بحرّية من الأشياء، فتبدو مستقلة، مفصولة عن مرجعها؛ أو أنّه يُغيّب مرجعها وما يلزمه من معنى. وهو أمر يؤدي إلى ضعف الربط بين الصورة والواقع، أو يؤثر «على قدرات التمييز بين الصورة والواقع»<sup>(١٠)</sup>. تتجمل الصورة وتبدو واقعاً «تصاب فيه الجماهير بالافتتان من خلال دقّ لانهائيّ للتقابلات». هذه التقابلات الإشاريّة تحمل المتطلّع إليها إلى ما وراء المعنى، أو إلى ما هو غير المرجع<sup>(١١)</sup>.

صحيح أنّ التلاعب بالإشارات الذي يشرحه «مايك فيذرستون» يخصّ إيديولوجيا نظام الإنتاج الاستهلاكي والترويج للسلطة، إلّا أنّ إيديولوجيا الحرب ترتبط بإيديولوجيا الاستهلاك، وتستغلّ مثلها علم الإشارات، ذلك أنّ ربط الإنتاج بالوفرة يؤديّ، حسب فيذرستون «إلى هدفٍ هو التدمير بالفعل، تدمير الفائض، أو الزيادة، بطرقٍ عدّة منها الحرب والموت»<sup>(١٢)</sup>. وهذا ما يشير إلى المجاورة والمشاركة بين الاستهلاك والحرب في الإيديولوجيا والهدف والوسيلة. أو في الجذر والمعنى والاستغلال.

تشبه إيديولوجيا الحرب إيديولوجيا الإنتاج الاستهلاكي باعتبار تعاملهما مع علم

(٩) انظر كتابه: الثقافة الاستهلاكية والانجذارات الحديثة، ت: د. محمد عبد الله المطرّح، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩١.

(١٠) المرجع السابق ص ٤١

(١١) المرجع السابق ص ٤٢/٤١

(١٢) المرجع السابق ص ٤٩



الإشارات واستغلاله: فكلاهما معنيّ بالترويج والتسليع والإقناع والافتتان. وكلاهما معنيّ بالتوجّه إلى جمهور لدعوته إلى القبول أو المشاركة في قناعة الخطاب أو فتنته. إنّ العرض التكنولوجي يبدو ألهوّة، متعة، تدعو النَّاسَ إلى النظر والمساهمة في فكّ لعبة الإشارات المعقّدة، وقد يندمج النَّاسُ في هذه اللعبة وتنحسر الضوابط عندهم، أو يضعف تحكّمهم بعواطفهم المنساقّة وراء اللعب، فتسود النظرة السطحيّة على إدراكهم. وهذا ما يهيئهم لاستقبال سهل، لمجرّد التلقّي والاقتناع بالمعلومة، وللافتتان بحدائث نظامها و«جماليّة» الخطاب. وقد يشكّل هذا اللعبُ الإشاراتي «ثقافة» أو وجهاً من ثقافة تقترن لدى الجماهير بصوابيّة الهدف ولو عن طريق التدمير والقتل، لأنّ الوعود الضمنيّة بمستقبل حافل بمنجزات التكنولوجيا يثير حملاً بالرّاحة وتوقاً إلى المتعة.

إنّ لعبة الإشارات تحمل، بغضّ النظر عن طبيعة مجال استخدامها، رسائل وبفضل مضاعفة الإشارات وطوفانها الحرّ تشيع هذه الرسائل المضمرّة لدرجة يمكن معها أن يقال عن كلّ شيء في الحياة الاجتماعيّة أنّه ثقافي<sup>(١٣)</sup>. وهذا يؤدّي إلى طمس الفوارق بين ثقافة وثقافة، أو بين ثقافي ولاثقافي... وبين الإنتاج والتدمير.

وعدم التمييز ورؤية الفوارق يخلق، لا في الوعي وحده بل في حالات الإحساس والانفعال، وضعيّة يسهل معها استقبال رسائل الحرب المقنّعة. ولئن كان لكل حرب خطابها، بما في ذلك الحروب الأهليّة، فإنّ الخطاب المنقول إلى عالم الإشارات يبدو أعمق أثراً في النفوس وأكثر خطورة على الوعي والعقول. (يجب أن لا ننسى أنّ القادرين على نقل هذا الخطاب إلى عالم الإشارات هم مالكو التكنولوجيا وأسياد الحرب وأصحاب قراراتها)، لا بسبب التعميم واتّساع المساحة المتاحة لحضور الخطاب، بل أيضاً وأساساً، بسبب ما أشرنا إليه من تدفق الإشارة الحرّ والمضاعف، بحيث يبدو واقع الحرب (كما في حرب الخليج مثلاً) مساحةً من خطوط ضوئيّة مستقلّة عن واقعها الحداثي، ومختلفة عن مشهدها المرجعيّ، مجرد رموز متخفّفة من منظر المأساة، من حقيقتها الواقعيّة.

وقد يستعين خطاب الحرب بعالم الصّورة، ولكن تكنولوجيا الإعلام قادرة، في مثل هذه الحال، على اجتزاء المشهد، أو على إخفاء الضحيّة وتعديل قامّة القتاتل.

---

(١٣) المرجع السابق ص ٤٢

يترك هذا الخطاب الإعلامي أثره في الثقافة، ويهز قيمها<sup>(١٤)</sup>. وهو أساساً يتشكّل ضدها.

في وجه هذا الخطاب تنحو الثقافة منحي المقاومة، وتبدو مقاومتها أثراً من حرب أو من إيديولوجيا حرب هي نقيضها. تقاوم الثقافة بكشف المستور في خطاب الحرب وفي إيديولوجيتها فترفع الستر وتمزق القناع لتظهر اللاثقافي وتحرّر الثقافة منه<sup>(١٥)</sup>.

### الثقافة والمقاومة

وعليه، فإن القول بأن للثقافة خطابها المقاوم لا يعني القول بثقافة تُحوّل المقتول إلى قاتل، أو الضحية إلى جلاّد. . وبالتالي فإنها لا تعني ثقافة ثنائية استبدالية، بها يحلّ طرف مكان آخر، أو ينقذ طرف طرفاً آخر ليمارس الفعل ذاته. بل تعني ثقافة يفكّك خطابها منطق القاتل ليكشف له بأنه في الحرب مقتول أيضاً، وأنه فيها عاجز، حكماً، عن قسمة السّاحة إلى قاتل في جهة ومقتول في الجهة الأخرى، وأنّ حاجز القسمة وإن استعان بأحدث آلات التدمير فإن بإمكان حجر أن يثقبه، وأنّ خيط الدّم الرفيع سيكون، حين يستمرّ النّزيف، بركاً لا يعرف الدّم فيها الفواصل بين روافده المختلفة.

ليست مقاومة الحرب دعوة إلى حرب أخرى، ولا تدميراً أشدّ من تدمير، ولا قتلاً مقابل قتل، لأنّ المقاومة ليست، أساساً، تناحر قبائل، ولا قرشاً يقتل قرشاً ليفوز بالغنيمة وحده، بل هي دفاع عن حقّ وحياة، وهي، ثقافياً، فضح إيديولوجيا الحرب وتفكيك مجاز اللّغة ولعب الإشارات الذي يجعل من المعتدي على أرض الآخر صاحب حقّ، ومن الغازي لشعب آمن في دياره ومحيطه حامل حضارة، ومن المدجج بأسلحة الدّمار حمالة سلام، ومن الحاكم الذي يقود المواطنين إلى أقبية التعذيب مخلّصاً. .

---

(١٤) يشير د. فوزي منصور إلى أثر ما تقدّمه وسائل الإعلام من صور مهتزة عن الثورة الفلسطينية في مواقف الشعوب العربيّة وأقوالها. راجع ذلك في كتابه خروج العرب من التاريخ ت: عبد الله وكمال السيّد، دار الفارابي، بيروت ١٩٩١، ص ٩.

(١٥) تقدّم رواية يوسف حبشي الأشقر الظلّ والصدى (دار النهار، بيروت، ١٩٨٩) مثلاً مميّزاً لخطاب أدبيّ ثقافيّ يسعى على مدى الرواية، إلى تعرية إيديولوجيا الحرب اللبنانيّة وكشف طابعها التدميري الذي يضعها خارج الثقافة، وهو طابع تقاومه الثقافة.

والمقاومة بهذا كله، وغيره، هي مقاومة لحرب المستغلّ على المستغلّ وحرب الحاكم القامع على من يحكم ويقمع. إنّها مقاومة للغزو والاحتلال، للاستعمار وللسلطة الجائرة، للدكتاتورية والاستبداد والتسلط.

تقاوم الثقافة بإنتاج خطابها المعرفيّ بحقيقة الصراع القائم على أرض الواقع. تضيء معاني هذا الصراع في تاريخيّته، وحثّ هذه المعاني هو التحرّر الوطني وامتلاك الذات ضدّ استلابها، وإشاعة أضواء التقدم ضدّ عتمة التخلف والجهل.

تقاوم الثقافة من أجل إحلال الحوار مكانّ القمع، والعقل مكانّ القتل... وهي بذلك تهيم لنقل مجموع القيم التي تحمل أو تنشد، من حيّز القول المعرفي إلى حيّز الممارسة المعرفيّة، وذلك بهدف أن تستوي هذه القيم نظماً في مجتمعاتنا وقوانين بين بلدان العالم وأممّه وشعوبه.

وتقاوم الثقافة بإبداع لغاتها النوعيّة الخاصّة المميّزة بأجناس الأدب وفنون التعبير والمولودة في حضن الأحداث الكبرى لعصرها، والقادمة إلى ولادتها هذه من هويّتها التاريخيّة، من المضيء في تراثها، من الكونيّ في هذا التراث، ومن الكونيّ في ثقافات الآخرين. ولئن كان الأدب تعبيراً في الثقافة فإنّ أساس الأدب العظيم، كما يرى لوكاش، هو العالم المشترك للناس: أي هو الكونيّ الذي تُحترم فيه الأجداد ولا يدمرها التناحر<sup>(١٦)</sup>.

من أجل الكونيّ تقاوم الثقافة، ويكون عليها أن تكشف حقائق يطمرها الإعلام ويخفيها لئبّه بالإشارات والصور والكلام، هذا اللعب الذي يؤدّي إلى تدمير الأحلام مدّعياً الدّفاع عنها.

والكلام على ثقافة مقاومة لا يصدر في قولي عن تنظير، بل عن معاناة واقعيّة نعيشها في تاريخنا الحديث، وتتمثّل في التناقض بين ما تعلنه الإيديولوجيا الصهيونيّة

---

(١٦) لم يتخلّ أدبنا العربيّ الإبداعي في خطابه الأشدّ تعبيراً عن موقف مقاوم عن هذه الرّوح الكونيّة، وعن رفضه لنزعات التناحر والتدمير. أذكر على سبيل المثال ما تقوله إحدى شخصيات رواية عمّد ديب الدار الكبيرة - وهي رواية عبّرت كما نعرف عن موقف مقاوم واضح ضدّ الاستعمار الفرنسيّ للجزائر يومذاك - : «نحترم لغتنا ومجدنا كما نحترم لغة غيرنا ومجده». راجع في هذا الصّدّد تعليق د. نور سلمان على هذه المسألة في كتابها الأدب الجزائريّ في رحاب الرّفص والتّحرير (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨١، ص - ٦٠ - ٦٥).

للرأي العام العالمي وبين ما نراه في ممارستها على الأرض ضدنا<sup>(١٧)</sup>. ولقد تجلّى هذا التناقض حياً ومرثياً ومباشراً، بالنسبة إليّ (وبالنسبة إلى كثيرين غيري) في اجتياح جيش إسرائيل للبنان العام ١٩٨٢. فبرز التساؤل، لا السؤال، ملحاً وكأنّه لم يكن قائماً قبلاً، أو كأنّه أمام هول المأساة وطبيعتها، يعيد النظر في كلّ شيء:

كيف يمكن أن تصوغ ثقافتنا خطابها الكاشف لحقيقة مصطلح «الدفاع»، هذا المصطلح الذي لا تكتفي إسرائيل بوصف جيشها به، بل تصوغ له أيضاً خطاباً ثقافياً متنوعاً. فبالإضافة إلى خطابها الأدبي القائم - كما كشف غسان كنفاني في كتابه «في الأدب الصهيوني» - على خدمة الحركة الصهيونية، نجد خطابها الإعلامي المنشور، والبيان والصورة والتّصريح والحوار الشفوي وكلّ ما يمكن أن يُذكر من أجناس الخطاب، يتأسس على هذا المصطلح - المفهوم.

كيف نرى إذن إلى معنى المقاومة في خطابنا الثقافي والثقافي الأدبي؟ وهل يلامس خطابنا الأدبي بتشكّله النوعي هذا الحقيقي؟ هل تحكي أشكاله حكاية معاناتنا الكبرى وقتلنا الجماعي؟ هل تحكي خراب ديارنا الجميلة وهذا الإذلال الذي سعى إليه جيش «الدفاع» المستعلي بعنصريته؟

أليس من حقنا أن نتساءل عن معنى المقاومة وأنماط تعبيرها في خطابنا الثقافي - الأدبي بعد الذي شهدناه في حرب إسرائيل علينا من جيش يدّعي «الدفاع» في حين تصنع الإيديولوجية الصهيونية خطابه؟

### خطاب الذاكرة وأسئلتها

إنّ لأمر يفوق التّصور، في نظر كلّ من كان شاهداً على هذه الحرب، لا أن ترى جيش «الدفاع» هذا يغزو الأراضي العربية تباعاً، أو يحارب جيشاً من جيوشها،

---

(١٧) يروي الكاتب الإسرائيلي اليساري المعارض «دافيد غروسمان» أنّ الدكتور «يورام بيلو» وهو أستاذ محاضر في علم النفس في الجامعة العبرية، قام بإجراء دراسة عن أحلام الأطفال بين ١١ - ١٣ سنة في مناطق مختلفة من إسرائيل والضفة الغربية. وقد تناول جزءاً من البحث أطفالاً من مخيم «قلندية» ومن «غوش غصبون» و«كريات أربع» ونقلت الدفاتر إلى هؤلاء الأطفال بواسطة مكتب وكالة الغوث، وبعد ذلك ترجمت.

كان هدف الدراسة معرفة شخصية الأطفال واستعداداتهم المستقبلية! راجع كتاب الزمن الأصغر (مرجع مذكور: ص ٢٢).



(فربما كان ذلك من طبيعة الحروب)، بل أن تراه في اجتياحه الواسع للبنان (العام ١٩٨٢) يدمر الملاجئ على المحتمين فيها. ففي مدينة صيدا وحدها دمر الاجتياح الاسرائيلي سبعة ملاجئ، أذكر منها على سبيل المثال ملجأ المدرسة التكميلية الرسمية للصبيان الذي استهدفته قذائف جيش «الدفاع» مباشرة فتحوّل إلى مقبرة. ٤٠٠ مدني كانوا يختبئون فيه من الاعتداء. ٤٠٠ من الأمهات والآباء والأطفال بقوا حيث هم، ولكن تحت الأنقاض. ربما كان بينهم من بقي فيه رمق من حياة، وصرخ طالباً النجدة، ولكن جيش «الدفاع» منع، بأمر من قيادته طبعاً، ولمدة أسبوع، الصليب الأحمر من الدخول إلى المدينة المنكوبة، كما حال دون دخول الصحافة والإعلام إليها. وقد كان ذلك كما علمنا من واقع الحال، فيما بعد، إخفاءً للجريمة التي كانت أكبر من هذا الملجأ، أو التي كانت بحجم المجزرة، مجزرة كان هدفها تدمير البنية التحتية للمقاومة ومن ضمن هذه البنية كانت الملاجئ وكانت أجساد المقاومين أنفسهم، أي سكان المدينة، أهلها المدنيون الذين رفضوا رفع راية الاستسلام والهزيمة.

لا أودّ أن أحكي هنا الحكاية، حكاية المدينة (مدينتي) التي طوى الصمتُ مأساتها، حكاية من احترقوا في ملاجئ عدّة، حكاية سعاد وزوجها وطفليهما الصغيرين، حكاية نفيسة، وسمير. . . حكاية الذين عانقوا حجارة بيوتهم الجميلة وهم يصرخون رُعباً من جدرانٍ ظنّوا أنها - كما زعم جيش «الدفاع» - تحميهم.

لا أودّ أن أحكي الحكاية الطويلة هنا. لكنّ أودّ أن أسأل:

كيف يمكن لجيش يقتل المدنيين أن يصف نفسه «بالدفاع»؟ عمن يدافع مثل هذا الجيش، عن نفسه؟ وهل الدفاع عن النفس يكون بقتل الآخر وعلى أرضه؟ الآخر، لا العسكري، ولا حامل السلاح، بل المرأة والطفل والشيخ والإنسان داخل بيته وملجأه وفي مدينته. . .

كيف يمكن للخطاب الاسرائيلي أن يدّعي لنفسه معاني الدفاع وهو يمارس الاعتداء ويستبيح أرواح المدنيين وأرزاقهم؟

وأيّ دفاع هذا الذي يلبس قناعاً يخفي به جريمته ويتمرأى في قناعه أمام الرأي العام متوسلاً خطاب الثقافة والإعلام وذرائع يدحضها الواقع؟

وهل من يقاوم الاعتداء محارب؟ وهل هو كالمحارب قاتل؟ لاشكّ أنّ اسرائيل توظف لمفهوم «الدفاع» ولخطابه ولغته جهوداً تطول التاريخ والفكر وتستغلّ علم

النفس<sup>(١٧)</sup> وفنون الأدب، وتشوّه المنطق والوعي وتشترى المنابر والإعلام.  
وفي مواجهة كل ذلك تصبح المقاومة معنى للحقيقي وضرورة تلازم الثقافي. إنها  
ضمير لأدبنا وذاكرة لتاريخنا، ولا أدب بدون ضمير، ولا تاريخ بدون ذاكرة.  
هكذا تبدو الحرب عاملاً في الثقافة.

لكن... لئن كان للحرب معنى التدمير، وكان لخطابها معنى القناع والتشويه،  
فإن الحرب بالعام عامل من خارج، تحملنا مقاومتها على إبداع لغة نقدية هي وجهة  
للثقافة، ومعنى للكلام، وولادة للحقيقي. ويبقى ممكناً أن نقول بأن ما يُنتج على  
مستوى الثقافة من إبداع لا يعود سببه إلى الحرب - وإن كان أثراً منها يقاومها - بل يعود  
إلى الثقافة نفسها، إلى هويتها باعتبارها نتاجاً تاريخياً مستقلاً متجذراً بقيم الحرية  
والتقدم وبهذه الأحلام التي تهدد مخيلة الإنسان وتدغدغ رغبته في حياة أكثر متعة  
وجمّالاً.

لا يمكن رهن الإبداع بالحروب، بتدمير الإنسان وما بينه. ولا يمكن أن نرى في  
الحرب سبباً تدين له الثقافة بما تنتجه من إبداع، وإلا لبدا الإبداع بديلاً يعوّضنا بلاء  
الحروب، ولبدت الحرب في جانب منها عاملاً إيجابياً، وسبيلاً مقبولاً في الصراع، أو  
في «الحوار» بين الشعوب والأمم.

لا، لا يمكن ردّ الإبداع بسبب منه إلى الحرب، لأنّ الإبداع في زمن الحروب  
مرّدّه إلى قيم ثقافية، وتاريخ ثقافي، ومثقفون حقيقيون يملكون قدرات التعبير وجرأة  
قول الحقائق رغم العذاب والقمع والسجون.

يبدع المثقفون الحقيقيون الجمالي لنقرأ فيه اللاجمالي. يخلقون لغة تقول المعاناة  
وتعبر بأدوات خطابها النوعي عنها. إنها «حرب» الثقافة التي تقاوم حرباً تهدم وتشوّه  
باسم الثقافة.

\*\*\*

---

(١٧) مكرّر: انظر الحاشية على ص ٢٦.

## الخطاب الثقافي والحرب الأهلية

لكن الأمر، أمر الثقافة المقاومة، يبدو أكثر تعقيداً حين تكون الحرب حرباً أهلية، أو حروباً بين المواطنين.

ففي لبنان أهلك الحرب الأهلية الحياة الثقافية. إن الشرخ الذي أحدثه الاجتياح الاسرائيلي لبيروت (١٩٨٢) صار بعد خروج اسرائيل منها شروخاً عداً في جسد الثقافة نفسها. انقسمت بيروت إلى بيروتين، ثم راحت المدينة تتفتت، وتتهاوى أجزاؤها وتترك الثقافة عرضة لمشاعر الضياع واليأس.

صحيح أن الاجتياح الاسرائيلي دمر، بالإضافة إلى الملاجئ والبيوت، منشآت ومنابر للثقافة (مثل تدمير كلية العلوم، والمدينة الرياضية، وعدد من المدارس ودور المعلمين) وعمل على تعطيل دور الصحافة والإعلام الوطنيين، لا بالقصف وحده، بل أيضاً بمنع الصحفيين والإعلاميين من الدخول إلى الأماكن التي كان التدمير فيها يدين الجيش الاسرائيلي صراحةً ويقدم أدلة واضحة على جرائمه. إلا أن ذلك كله لم يعطل الحياة الثقافية في بيروت المقاومة، بل زادها حيويةً وقدرةً على إبداع خطابها المقاوم في السياسة والأدب والفن. كان الخطاب الثقافي يتنوع ويبحث عن أشكال وأساليب تحوله التعبير الأكثر اتساعاً وأثراً جمالياً في النفوس. فازدهرت الأغنية، وشاع المصق، وبرز تيار شعري مقاوم يعتمد المقطع القصير، كما تنوع الأداء المسرحي (مسرح الدمى، والإيماء، ومسرح الأطفال...) وكثرت الندوات وتميزت الكتابة الروائية بنمطها ولغتها، أو بشكل يحمل آثار الدمار ودلالات المعاناة.

لكن الحرب الأهلية كانت تضع الطابع المقاوم للخطاب الثقافي - الأدبي وتسمه بمشاعر الغربة والتمزق والإحباط، أي أنها كانت تميل به عن النظر إلى من اجتاحت أرض الوطن واحتلها وتركزه في هذا الاقتتال الداخلي. وبدل التعبير عن مقاومة الاحتلال مال الخطاب إلى التركيز على رفض الحرب الأهلية ونسج معاناتها الذاتية الدائمة.

وبسبب هذه الحرب الأهلية، كان التمزق يتشكل، كما سنرى، سمةً للكتابة الأدبية اللبنانية التي راحت تتلمس عمق الجرح اللبناني اللبناني، والخراب الأهلي. فكانها بذلك تلملم أجزاء الجسد الاجتماعي - النفسي: جسد البشر والمكان، جسد

الروح والعيش، هذا الجسد الذي فتته الاقتتال حتى بدا عاجزاً عن إيقاف الانهيار والخروج من دوامة النزيف.

كان مشهد الخراب اليومي للحرب الأهلية يطغى بعنفه واستفحاله على مشهد الحرب الاسرائيلية ضد الوطن، وكان معنى المقاومة يتحوّل في الكتابة إلى موقف نقدي لحرب الدّاخل وللممارسات الخاطئة، وللخianات التي كانت تجرّ هذا الوطن إلى الكارثة.

في هذا المشهد لم تعد الحرب واضحة، كانت تبدو حدثاً جذوّرهُ أبعدُ منه وهدمهُ أوسعُ منه. ولكن الاقتتال الذي بدا فيه الجميع ضحيةً كان يغيب هذه الجذور ويحجب رؤية الهدف.

لا ننكر، في مثل هذه الحال، أهمية التّركيز على رفض الحرب الأهلية والالتفات إلى أخطاء الدّاخل، أو إلى العامل المحلي الدّاتي في التعبير عن كارثة تحلّ بالوطن، ولاسيّما إذا ما علمنا أنّ الخطاب الثقافي العربي كان يميل، في كلامه على المعاناة الوطنية، إلى التّركيز على الآخر - العدو الخارجي أو الاستعمار - وأنّ الكلام، في كثير من الأحيان، كان يفصح عن موقف يرى الصراع قائماً بين داخلٍ هو كل قومي مغلقٍ على ذاته، وبين خارجٍ هو كل غريبٍ مرفوضٍ في كليته.

لكن، لئن كانت القومية هويّةً تأتي الانغلاق، وكان الآخر بعيداً عن أن يكون مجرد نظام سلطوي، بل هو أيضاً خطاب ثقافي مختلف عن السّيطرة أحياناً ومعارض لها أحياناً أخرى.. فإنّ الكلام على الخارج ككلّ، أو على الآخر كمطلق، أوقع الخطاب الثقافي العربي الحامل. لمثل هذا الكلام في الابتذال وفي تكرار الشّعارات الخاوية. كما جعل من مثل هذا الخطاب، وهذا هو الأمر الأخطر، ستاراً يحتجب خلفه قمعٌ تمارسه سلطة، أو سلطات محلية، أو مبرراً للصّمت عن أخطاء، وخianات، كانت تجرّ الوطن إلى هزائمه.

ولعلّ هذا الوضع لخطاب ثقافي عربيّ يحفل بالخارج على حساب الدّاخل، ويصبّ، ربّما دون قصد، في دلو سلطة محلية قمعية بدل أن ينتقدها، ويجرّ إلى عداوة مطلقة مع الآخر، بدل محاورته والإفادة منه، لعلّ هذا الوضع يُظهر أهمية التفات الخطاب الأدبيّ إلى حكاية الدّاخل، ونقد الدّات، وبلورة وعي نقدي بأخطاء السّلطات المحلية أو بممارستها الانتحارية.



تتضاعف هذه الأهمية إذا ما أخذنا بعين الاعتبار موقف السلطة القمعي من الخطاب الثقافي، أو الثقافي الأدبي المعارض لها، أو المتجرئ على تناول حكمها تناولاً نقدياً. ونحن جميعاً نعرف ما يطول المؤلفات والمؤلفين من مصادرة وسجن ونفي أو تصفية، حين تتجرأ الكتابة على تناول موضوع السلطة (سلطة نظام، أو حزب، أو غيرهما)، من منظور نقدي، حتى لو كانت هذه الكتابة عملاً إبداعياً متميزاً. ولسنا ننسى، في هذا الصدد، ما عانى منه بعض الروائيين العرب أمثال غالب هلسا، وغائب طعمة فرمان في أكثر أعمالهما الروائية، ونجيب محفوظ في ثرثرة فوق النيل وميرamar وأولاد حارتنا، وعبد الرحمن منيف في مدن الملح، وصنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس... هذا إذا ما ذكرنا طه حسين قبلهم، ومن بعدهم: مهدي عامل، وحسين مروة، وناجي العلي... وثمة آخرون كثير...

ولئن كانت الحرب الأهلية في لبنان قد كسرت، بحكم تناقضاتها - قيود الكلام، وبدت ظرفاً فريداً يضع العامل الذاتي - المحلي في الواجهة، فإن هذا لا يقلل من أهمية الخطاب الأدبي اللبناني - أو من جرأته على تناول أخطاء ما سمي في الحرب بسلطات الأمر الواقع.

لقد كانت الكتابة الأدبية، اللبنانية، ولاسيما الروائية، تحاول صياغة وعي نقدي بأحداث الواقع وبانحراف هذه الأحداث إلى غير وجهة المقاومة، مقاومة حرب إسرائيل على الوطن. وهي بذلك، وبشكل غير مباشر، كانت تصويماً لمعنى المقاومة يشبه رفع الأنقاض عنها.

ويمكن القول إن الخطاب الروائي اللبناني كان في تركيزه على العامل الذاتي - الداخلي، استمراراً للخطاب العربي الروائي، ومشاركاً إياه في صياغة وعي نقدي ثقافي يخترق الخطاب الثقافي العام الذي كان بتركيزه على العامل الخارجي يمّوه وجهاً من الواقع ويغيب معنى من معاني حقيقته.

### بين العامل الداخلي والعامل الخارجي

لكن هل التركيز على العامل الذاتي - الداخلي باعتباره سبباً في المشكلة الوطنية - مشكلة التحرر والاستقلال - يبرر إغفال العامل الخارجي كسبب في هذه المشكلة ذاتها؟

السؤال هذا مطروح من موقع الخشية من الوقوع في الموقف النقيض؛ أي من

الوقوع في نظرة جزئية واحدة أخرى تركّز على عاملٍ واحد مقابل نظرة جزئية واحدة كانت تركّز بدورها على عاملٍ واحد. فمقابل وضع العامل الخارجي موضع العامل الواحد والكلّي، نضع العامل الداخلي موضع العامل الواحد والكلّي.

كما أنّ هذا السؤال مطروح أيضاً من موضع الحذر من النزوع إلى إدانة الذات وترك السّاحة مهيأة أمام تبرئة الآخر.

ونحن في كلا الحالين - أي في حال التّركيز على العامل الخارجي وحده، كما في حال التّركيز على العامل الداخلي وحده - أمام خطاب ثقافيّ ينزع إلى نظرة ترى إلى العنصر خارج بنيته الصّراعية المعقّدة، أو كأننا في ملامسة هذا الصّراع لا ننفذ إلى قاع بنيته لنرى إلى العناصر في تداخلها وتشابكها الصّراعيّ. وكأننا في مثل هذه الحال أمام خطاب ثقافيّ أدبيّ يحفل بالراهنى على حساب التّاريخيّ، وبالجزئيّ على حساب الشموليّ، وبالظّاهر على حساب الباطن، أو العمقيّ. . . وهذا أمر قد يترك الكتابة الأدبيّة في عجز عن الارتقاء إلى مستوى كونيّ في الإبداع.

قد تكون بعض الأعمال الرّوائية اللّبنانيّة لامست العلاقة بين عوامل الدّاخل والخارج في حكايتها عن الحرب الأهليّة، أو عن السلطات المحليّة وآثارها. إلّا أنّ الرّؤية التي كانت تنسج هذه الحكاية كانت كما سنرى، تبدو رجراجة في الغالب، لا تنفذ إلى معنى المأزق القابع في قاع هذه الحكاية. وربّما كان ذلك يعود إلى الطّبيعة التي درجت عليه الكتابة الرّوائية العربيّة في تناوّلها لأمر السياسة، أو إلى وعي أدبيّ - ثقافيّ عربيّ لا يجد شرطه ومعناه على مستواه فحسب، بل في واقع تاريخيّ يترك أثره على هذا الوعيّ كذلك؛ واقع هو في حدّ ذاته مأزقيّ ورجراج:

ففي دراسة عن «إشكاليّة المعرفة في الرّواية العربيّة» يشير الأستاذ محمّد صديق إلى طبيعة التناول في الرّواية العربيّة لأمر السياسة، فيرى أنّ مثل هذا التناول «محدود وموارب» تبقى معه «هويّة النّظام الذي يحدث في ظلّه التّعذيب غائمة وغير محدّدة»<sup>(١٨)</sup>. وهو يردّ محدوديّة هذا التناول ومواربته في الرّواية العربيّة إلى «استحالة معرفة إجراءات اتّخاذ القرار السياسيّ لانفراد عدد محدود من المتحكّمين بهذه الصّلاحية، وعدم خضوع مؤسسات وأجهزة السّلطة لأية رقابة شعبيّة» من جهة؛ وإلى تخاذل الرّواية

---

(١٨) راجع مجلّة مواقف العدد ٧٠ - ٧١، شتاء/ربيع ١٩٩٣، ص ١٥٩ - ١٦٠، دراسة بعنوان: «إشكاليّة المعرفة في الرّواية العربيّة، بقلم د. محمّد صديق.

العربية، من جهة ثانية، «عن توثيق هذا الموضوع الخطير»<sup>(١٩)</sup>.

لكن، لئن كانت الرؤية الرجراجة التي تنسج حكاية الحرب في معظم أعمال الروائيين اللبنانيين تجد مرجعاً في الرؤية الروائية العربية الموصوفة بالمحدودية والمواربة، ولئن كنا لا ننكر حقيقة السببين اللذين يذكرهما الأستاذ محمد صديق (وهما: طبيعة النظام السياسي وتخاذل الرواية عن القيام بمهمة التوثيق)، فإني أجد نفسي أتساءل:

هل هوية النظام الذي يحدث في ظلّه التعذيبُ غائمةٌ في الرواية وحدها، أم هي كذلك في الواقع بحكم التداخل المعقد بين السياسة المحليّة، أو الداخليّة، وبين السياسة الخارجيّة؟

وهل إجراءات اتخاذ القرار السياسيّ محكومة بعدد محدودٍ من المتحكّمين في السّلطة؛ أم هي محكومة أيضاً بمن يتحكّم بهؤلاء المتحكّمين، وبمؤسّسات داخل المؤسّسة، وبفسادٍ تاريخيّ أشبه بخيوط العنكبوت؟

ليس هذا التساؤل دفاعاً عن أحد؛ بل هو بدافع رؤية الأمور في تعقّدها الفعلي. ففي قراءتي مثلاً لرواية ميرامار لنجيب محفوظ كنت ألامسُ المواربة في تناول هذه الرواية للوضع السياسيّ وأخطائه أيام الحكم الناصريّ، وكنت ألاحظ ضبابيّة ما سمّيته بالفاعل الأوّل في تناول هذا الوضع. ولكنّي كنت، في المقابل، أجد هذا الفاعل ملتبساً بحكم تشعّب مسؤوليّة ما يجري وتداخل السياسيّ بالأخلاقيّ وبالاقتصاديّ التاريخيّ من جهة، وبما يتركه كلّ ذلك من أثر على علاقة الخارج بالداخل، أو على السياسيّ الخارجيّ (الأميركي في الرواية) بالوضع المستقبلي لمصر.

ما أود الإشارة إليه بإيجاز هنا هو أنّ ما يحكم الرؤية الروائية من رجرجة، أو من مورابة وضبابيّة، يجد سبباً هاماً إضافيّاً من أسبابه في الواقع السياسيّ الذي نعيشه. وربما وجدت هذه الرجرجة أو هذه المواربة معادلاً فنيّاً لها في الالتباس الذي يترك فسحةً للتأويل - وبالتالي مجالاً أمام القارئ للنفوذ إلى تعدّد الأسباب وتعقّدها.

### الغموض بين الواقع والخطاب

من الضروريّ، في نظري، أن نأخذ بعين الاعتبار، عند الكلام على ما يعترّي التناول الروائيّ للأمور السياسيّة من غموض، الغموض الذي يحكم المرحلة الرأهنة

---

(١٩) المرجع السابق نفسه.

ذاتها من تاريخنا العربي الحديث. ولئن كان على الوعي الأدبي أن ينتج معرفةً بالواقع أعمق من ظاهره وأبعد من حدود راهنيته، فإنّ هذا الوعي يبقى محكوماً بهذا الواقع ولاسيما عندما يتحدّد هذا الواقع - كما هو شأنه اليوم - بوصفه واقعاً مأزقياً.

فالأفق لا يبدو واضحاً أمامنا<sup>(٢٠)</sup>، ومستقبل هويتنا القوميّة أشبه بعلامة استفهام في هذا العالم الذي زلزلته أحداثٌ كبرى وخلخلت توازنه.

نحن نعيش زمنَ البحث عن حضورٍ لنا فاعل في هذا العالم، أو زمنَ البحث عن توازن آخر لا نكون فيه على هامش العالم؛ توازنٌ تُحترم فيه فعلاً حقوقُ الشعوب في العيش السويّ وفي الحرّية والعدالة والاستقلال.

نفتقد التوازن الذي كان، لا لذاته، ولا دفاعاً عن مظالم نظام هوى؛ بل لأنّ ما حصل ترك مجالاً لسلطةٍ واحدةٍ ترسم خريطةً هرميّة لهذا العالم، أو نظاماً ترتبّع الواحدة على رأسه وتعدنا بمزيدٍ من التبعيّة والقهر والتخلّف.

إنّ غموض أفق المرحلة يترك أثره على كلّ شيء بما في ذلك الوعي وخط الكتابة، أو أشكالها المنكسرة، والممزّقة والملتبسة.

يكسر الغموضُ الصراعَ. يطول الطابعُ المقاومَ، وتبرز الخطورة، خطورة قبول الاستغلال والقمع. ولذا فنحن حين نحاول فهم الغموض فإنّ ذلك لا يعني قبولنا به بل يعني أنّنا نحاول تهيئة إمكانيّة أفضل للخروج منه.

نودّ أن نخرج من الغموض. ولكن توالي الهزائم يصدم رغبتنا، ويهزّ الوضوح بين الفواصل: بين الـ«هم» والـ«نحن»، بين القاتل والضحيّة، بين المتسلّط والمخلّص.

تتوالى الهزائم، تتحوّل الحروب إلى انتحار، إلى تدمير ذاتي، فتغوص معاني التحرّر والتقدّم في إعصار رملي يذريها، ويعمي.

تتحوّل الحروب إلى تدمير ذاتي فيبرز التعبُ ويتعاضم الهمّ اليوميّ، همّ البحث

---

(٢٠) راجع كتاب د. فوزي منصور خروج العرب من التاريخ (مرجع مذكور، ص: ٩) حيث يشير الكاتب إلى:

- الاهتزاز العام للقيم.

- انشغال فئات واسعة بالجري وراء لقمة العيش.

- اللهاث وراء أغراض استهلاكيّة تافهة وإهمال كلّ شيء آخر، وذلك نتيجة للقيم الجديدة.



عن لقمة العيش . وقد ترتفع شارة اليأس والسقوط تحت وطأة البحث عن الشرط الأول للحياة .

ويكون علينا أن نسأل :

هل هي الحرب/الحروب تحقق هدفاً، لعله أن يكون أولياً من أهدافها، ويتمثل في ردم الأحلام تحت ركام الحاجة إلى أوليات العيش، ويتمثل، بالتالي، في دفع النفوس المتعبة، والعقول منهوكة، إلى بيع أرصدها الباقية من مخزون الوضوح والمقاومة؟

ربما!

فقط، ربما!

وربما كان على الثقافة أيضاً أن تصوغ أسئلة هذه المرحلة لأنها أكثر تعقيداً مما نعتقد، ولأن تعقيدها يجبر لغة الوضوح إلى الالتباس .

في ضوء هذا التحول أقارب، فيما يلي، الكتابة الأدبية اللبنانية خلال عقدين، تقريباً، من الزمن، الذي هو زمن الحرب . . . أو هو زمن كانت الكتابة الأدبية فيه صياغة تعيش تهدم الواقع المدني باعتباره مرجعاً مباشراً لها .



## الفصل الثاني

### خراب المدينة - حادثة الكتابة

«أما بيروت فلا أحد يعرفها، ولا أحد يبحث  
عنها، ولعلها لعلها ليست هنا أبداً. وفي الحرب فقط  
عرف الجميع أنهم لا يعرفونها»

محمود درويش





## الحرب وإشكالية الكتابة :

كتابة العشرين سنة الماضية التي نود أن نجعل منها، في هذه الدراسة، موضوعاً لقراءة نقدية، هي كتابة أنتج معظمها في علاقة تزامنية مع الحرب. ولكن الحرب كفعل وكأحداث، كانت تهدم كل شيء على أرض الواقع المادي، المعيش والموروث، الجديد والقديم، وكانت الكتابة تمارس كفعل ينبي.

ما نسميه بنياناً مدينيّاً وحضاريّاً يخصّ الآلة والعمارة والتسويق ومراكز المال والتصنيع ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيته، كان يتهدّم، أو ينفرط. وما نسميه حداثة تخصّ التعبير والفكر والكتابة والإبداع والقيم، وتدخل في مجال البنية الثقافية التي كانت تتشكّل، أو تحاول تشكلاً نوعياً، هو، في سياق استمراريته، ارتباك وتصدّع وصراع يعاند اختلافه، ولكنه انبناء وحضور في مادة كتابيّة. . . وبفعل هذه المفارقة بين الوقائعي والكتابي، كانت الهوة تبدو واسعة، لا على خلفيّة التمايز، بل على خلفيّة الفراغ بين المجالين:

- فالبنيان التحديثي وكل ما يُنسب إلى البنية التحتيّة يتهدّم.

والثقافي يصارع تحوّل، يبني قوله فوق خراب واقعه المادي.

وفي المجمل فإنه يمكن القول إنّ حاضراً زمنياً يغيب مخلياً مكانه لصورة تحاول أن ترسم.

السؤال الذي يدور في ذهني اليوم وأنا أحاول مقارنة هذه الكتابة، كتابة العشرين سنة الماضية - وهل هي حقاً ماضية؟ - لوح به، منذ سنتين تقريباً، عضو المجلس البرلماني لبرلين الغربيّة التي دمرتها الحرب، حين بادرنا، نحن اللبنايين القادمين من بلد تدمره الحرب أيضاً وتحول أسس بنيانه إلى خراب، بسؤاله التالي:

كيف تكتبون؟

بقي السؤال يومها عابراً، ربّما لأنّ مناسبتة، لا حقيقة، كانت عابرة، وربّما لأننا كنّا لانزال في التجربة. . . هكذا بقي الكلام عليه بلا جواب، ولكن حقيقة بقيت

تحفر ذهني، وتبحث عن وضوح لها. صحيح، كيف نكتب؟

وبان السؤال في نفسي يحمل معنى يخص الكتابة وهي تنتقل من شرطها الأول إلى شرطها الثاني؛ أي من شرطها الظرفي المحدد خلال الحرب بوجود مكان لا يبلغه الرصاص فيلغيها، وبنور شمعة يرفع الظلمة ويسمح برؤية الحروف ترتسم على بياض الورق، إلى شرطها الأكثر مساساً بجوهرها، وهو الشرط الذي يطرح السؤال عن علاقة الفاعل بموضوعه.

كيف يمكن أن تتم الكتابة في موضوع هو في الزمن إيقاع متسرع، عمودي وحاد، يهدم حاضر هذا الزمن وماضيه المحمول فيه، يهدمه، لا على أرض واقعه المادي فحسب، بل بوصفه معاني متجلية في الوعي والنفس، ويضع الذات أمام توقع لا توافق على صورته المتأرجحة بين المجهول والمرغوب، وبين المستحيل والممكن؟ نعم كيف يمكن أن تكون الكتابة في موضوع له مثل هذا الواقع؟

الكتابة التي تود أن تنبني تجد نفسها عنصراً من موضوع يكتبها. كأن الموضوع الذي تود الكتابة أن تكتب عنه يأخذ في زمن الحرب مكانة الفاعل، ويدفع بالكتابة إلى مكانة الموضوع. فهي الحرب التي تعلو بفعلها الأفعال، تمحو وتهدم، ويكون لفعلها سلطة الفاعل؛ فاعل يسحق كل شيء وحتى ما يمكن أن يتدعه الخيال، وكتابة تود أن تبدع كي لا يُمتيتها هذا الفاعل - الواقع.

كيف تنبني الكتابة إذن في حاضر «بينها»، أو يهدمها فيشكل الهدم موضوعاً بينها؟

أو كيف يتكون النصّ الكتابي في ظل سلطة تمحو وتهدم كل شيء؟ وكيف للدوال أن تتشكل وتولد نسق قولها حين تعيش المدلولات حالة التآكل والموت واحتمالات الولادة المرتجبة؟

هل تكتفي الكتابة بماضيها، بلغتها السابقة، بالمكتوب، بالذاكرة، بالمرجعي العام، أي بهذا الثقافي المتمتع باستقلاله وحضوره المنجز الذي قد يبدو غريباً أو قاصراً أو ماركوناً إلى ماضٍ انتهى في الزمن والتاريخ؟.. كيف تكتفي بشيء من ذلك، أو بكل ذلك وهي التي تغرق في مرجعية خاصة، راهنية، مباشرة، متفجرة، تميتها حتى كذاكرة؟ كيف تتشكل الكتابة نفسها من هذا الموت لتكون إبداعاً يستعيد حضوره، وليكون لها موقع الفاعل في الثقافي نفسه؟

هكذا تبدو مشكلة الكتابة، في هذا الوجه العام والمبدئي، مشكلة وجود، أو مشكلة ولادة جديدة تستقوي بها الكتابة على ما يدمرها، وتتمكّن من محاوره مرجعيتها الخاصة دون أن تغرق فيها. والمشكلة بهذا المعنى هي مشكلة ديمومة التعبير وحياته، أي صياغة نطق الرؤية إذ تتلمّس علاقة مع مرجع يتهدّم، وهو في تهديمه يبدو عارماً، متسلّطاً، ينزع إلى محو قول الكتابة وحضورها. يصارعها فيما يصارع الثقافي، أو يرميها في ماض لها، في موت لغتها السابقة لتنعزل، لتتحنّط، ولتكفّ عن حضورها النشط. إنّها الفوضى، وإنّ الجنون تعانيهما الكتابة: فركام البنيان المتهدّم يتقدّم لطمرها، وفتات المعاني الصلبة يزحف ليعمي بصيرتها... وهي في هذه المعاناة، في هذا الزلزال الكلي، تعيش جذرياً صراع القيم التي تطول الفكر والفنّ والسياسة والإبداع.

إنّ المشكلة المضاعفة والمعقدة التي تُضمّر صياغة الدوال فيها صياغة القول وتملّك الرؤية، وهي مشكلة تعني في زمن الحروب انتشار الكتابة ذاتها، لا كمجرد لغة، بل كتعبير يتشكّل بدلالات زمنه المتشكّلة فيه بدورها، أي يتشكّل بدلالات تعيش، في الوقت نفسه، قلق تشكّلها في الزمن والتاريخ... وانتشار كهذا يعادل إبداع قيم الكتابة النوعية في الثقافة، وكأنّ الكتابة في زمن الحروب تعيش تحوّلها ولادة نوعية لها هي، في بعدها الأعمق، صراع يحاول تملّك مجريات زمنه ومعانيه وحقيقته؛ والحقيقة هذه هي تغيّر من تغيّرات التاريخ الكبرى: إنّها كسر حادّ فيه تحاول الكتابة تبين هويته والإمساك به. كما تسعى لأن يكون لها - في الوقت نفسه - فاعلية فيه.

غير أنّ محاولة التملّك والتبني والإمساك والفاعلية لا يمكن أن تكون بالتعاطي النقلي، بل بالنقد. فالنقل يعني التكرار والتلقي السلبي؛ في حين تستبطن الكتابة بالنقد ما هو في التاريخ حركة، وتبصّر بما هو في المجتمع وجهة. وبالنقد تُحوّل الكتابة الحركة والوجهة، وتعيد النظر في مجموعة القيم التي تخصّ الإنسان في حرّيته، وفي سيادته على زمنه ليبيّن تقدّمه، ولتكون له الفاعلية وإمكانية الخيار في حياته.

ولئن كانت ولادة الكتابة تعني تميّزها نوعياً وفاعليتها الخاصة في الثقافي، فإنّ هذا يعني عدم تخلّيها عن مقاومة فكر متسلّط تضمّره الحرب، ويتمثّل في قيم ترتبط بسلطة خاصة به: يحرص هذا الفكر على هذه القيم من أجل ديمومة تسلّطه؛ يعلن حربه على الكتابة حين تكون إبداعاً حاملاً لقيم مضیئة تنقده أو تنقضه؛ تقاوم

الكتابة، تبدع لغتها الخاصة لتكون لها فاعليتها النوعية، المتميزة في التحرر والتحرير، تحرر الإنسان وتحرير مجتمعه. إنه البناء في مواجهة خراب الحرب.

هكذا تبدو الكتابة الأدبية في زمن الحرب معاناة شائكة، لأنها قائمة في لحظة مفارقة بين المرجعي والأدبي: فالمرجعي المجتمعي يعيش دماره الحاد والمتفجر؛ والأدبي يعيش، أو عليه أن يعيش، ولادته النوعية في الثقافة، أي ولادة مضامينه القادرة على أن تُشكّل في الثقافة، لا مجرد خطاب سياسي، بل فاعلية أدبية، أي لغة متميزة في النقض والمقاومة. فكان الأدبي يعاني خواء العلاقة بالمرجعي من حيث هو مجتمع مادي يُدمر ليصير مجرد فكرة، أو قيمة، أو معنى في الثقافي.

يكتسب النص الكتابي، بهذه الولادة، صفة المرجع، أو المرجع البديل، وهو - في بلد مازالت للثقافة فيه مكانة الفاعل الأول - مرجع هام. فعلى مستوى البنية الفوقية، والثقافة مجالها، يجري في بلادنا الصراع الأساسي، ويتحدد هوية ووظيفة. ذلك أنه - وبحكم تراجع العامل الاقتصادي الذي تُضاعف الحروب تراجعها، وتثبت تبعيته - تغدو الثقافة، وللأدب فيها مساحة واسعة، مرجعاً معرفياً أولياً نقرأ فيه دلالات الوقائعي لنكتشف مجدداً ذاتنا. إنها مسألة «هويتنا» في التاريخ الحديث، كما أنها مسألة نخط إنتاج يحكم بنياننا الاجتماعي في هذا التاريخ.

فالثقافة في بلادنا، بلاد ما كان يسمى بالأمس القريب عالماً ثالثاً، وقد غدت مجرد تابعة لنظام سوف يسوس العالم اليوم طليق اليدين إلا من مصالحه، هي خطاب له معنى البديل: بديل يمارس، بحكم هيمنة العوامل الإيديولوجية على العوامل الاقتصادية<sup>(١)</sup> وبحكم التدمير الدؤوب للبنى الاقتصادية، وظيفة فاعل أول لا مجرد فاعل. وهو، أي هذا الفاعل، يتقدم بجديده التعبيري على الحديد المادي أو بحداثته الفوقية على التحديث التحتاني، ويعاني، من جراء ذلك، مشكلة العلاقة بالمرجع الخاص، وتحديداً بالوقائعي الحي، بتغيراته، بمعاني هذه التغيرات المادية المفصلية الحادة، المدمرة أحياناً، كما باحتمالات هذه التغيرات الجذرية: احتمالات الموت والحياة، التبعية والتحرر، الذل والكرامة... وهو ما يجعل مشكلة الكتابة الأدبية، في وجه هام منها، مشكلة رؤية ووجهة: رؤية في الواقع تقارب حقائق

(١) راجع سمير أمين في معظم ما كتب عن هذه المسألة، وبشكل مباشر ما كتبه في مجلة المستقبل العربي: ٨ - ١٩٩، تحت عنوان «موقع: العرب والمسلمين في النظام الخراجي العالمي، الجذور التاريخية لعداء الغرب»



التّغيير والتّدمير، فتقاوم منتصرة للحياة والحريّة وكرامة العيش والوجود؛ ووجهة في الثّقافيّ نفسه تبلور قيمه وتبدع، في الوقت نفسه، جمالياته في الأدب.

### الكتابة: تحوّل في التحوّل:

في هذا الضّوء، تبدو لي القراءة النقديّة اليوم للكتابة الأدبيّة في العشرين سنة الماضية بمثابة تلمّس لتجلّياتها النوعيّة الخاصّة في قراءتها هي للمرجع، وهو أمر يقتضي موضعيتها في مسار أعمّ وأشمل، وذلك كي يتسنى لنا تخصيصها في سياقه، أي في سياق هذا المسار، أو كي نرى تحوّلها في التحوّل.

في انطباعة أولى، يبدو لي أنّ مسيرة التّحوّل التي عرفناها في لبنان مع بدايات هذا القرن، وقد تلخّصت، أدبيّاً، في موقف أيديولوجي يخلّص النّصّ في حدود مضامينه، ويلتزم بمشروع التغيير الاجتماعي، قد وصلت مع نهايات هذا القرن إلى تقديم نصّ أدبي نوعي يعرض هذا المشروع في مشهد خراب. وبين المنطلق ونقطة الوصول الحاليّة هذه واحة، أو شبه واحة، لوطن يبني، وينتقل من نظام العلاقات الاجتماعيّة القرويّة إلى نظام علاقات اجتماعيّة مدينيّة يستعير، ويحاول أن يتملّك، مقوّمات التحديث في مختلف مرافق الحياة: من المؤسّسات الدّستوريّة والقانونيّة إلى المؤسّسات الثّقافيّة بدورها ومنابرها وإصدارتها، ومن التّصنيع ومركزة التجارة والمال البنكي إلى السّوبر ماركت وتحديث العمارة السكنيّة والمطعم والفندق وأماكن الترفيه، وإلى تطوير المدرسة والجامعة، وتعزيز حرّيّة العمل الحزبيّ والثّقافيّ والحركات الطلّابيّة. وفي هذه الواحة التي كان يبنّيها تعبُ الكلمة وعناء الممارسة، كانت الكتابة الأدبيّة تلتفت إلى أدبيّتها وكأنّها، وقد تنوّعت النشاطات الثّقافيّة وتميّزت في أكثر من خطاب، تحاول هي أيضاً صياغة حقلها الخاص وتميّزها فيه. وهكذا أعلن الشّعر، وهو الذي كانت له المكانة الأولى في الكتابة الأدبيّة، ثورته من أجل شعريّته، معتبراً أنّه بالتّنظير لهذه الشعريّة يؤسّس، أو يبتدئ وجوده الحقيقيّ، كما أخذت الكتابة الروائيّة تستقيم كجنس أدبيّ متميّز بخطابه.

إنّ الأدب الذي وظّف ذاته للتّغيير الاجتماعي في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن باحثاً عن لغة جديدة لحياته، وملتزماً بشكل أساسيّ بالحكاية والمراجع؛ الأدب الذي ثار في السّتينات من أجل شعريّته، أو من أجل رؤياه لا رؤيته، أو من أجل أناه الشعريّة، متحرّراً بذلك من الواقعيّة والالتزام، من الحكاية والمراجع، من قوانين

الانعكاس والمطابقة، منكباً على تحطيم اللغة وتفجير طاقاتها لإبداع عالمه الشعري المختلف... إن هذا الأدب يصل مع نصوص الحرب القادمة من إرثها هذا، إلى صياغة مشهد موصوف بالخطأ والخطيئة.

وتمهيداً، أبادر إلى القول بأن الكتابة التي زامنت الحرب تبدو لي مشهداً نصياً، مساحةً، أشبه بخشبة مسرح يجري عليها العرض، وفي العرض ذاته ينهض البرهان والدليل، وكأن الكاتب لم يعد بحاجة إلى أن يكون قائلًا، أو إلى أن يتقدم بنفسه، بأنه شاعرًا، أو ببطله راوياً مباشراً يقول. إنه الآن خلف الستارة، لا خلف بطل يملك الحقيقة دون لبس أو التباس، ولا خلف شخص يعلن، بالخطاب، موقفه. إنه الآن في القاعة، أو في الشارع، إلى جانب آخرين، ينظر معهم ولا يقف على منبر يخاطبهم. فالنص مادة تشهد على ذاتها.

الموقف الأدبي الإيديولوجي الذي كان يختزل النص ويحوّله إلى خطاب يقدمه كاتب بصوته، أو بصوت شخصية يقف خلفها، يتراجع الآن ويترك النص يتقدم ليوهم بأنه بلا كاتب. وكأنه يود أن يقول بأن الحرب التي دمّرت كل شيء دمّرت أيضاً هذا الصوت، دمّرت رؤيته واضحةً، وموقفاً منحازاً. هكذا بدت الكتابة وكأنها بلا كاتب. أو كأنها كتابة تكتبها الحرب، وقد تحكّمت بعالمها، واستباحته مساحة لصورتها أو لفعلها... وكأن الحرب بذلك تنتصر على الثقافة ومشروعها. هذا المشروع الذي قارب في الستينات تويرين:

- الأول أدبيّ فنيّ، وقد تمثّل بشكل خاص في الكتابة الشعرية، والمسرح، واللوحة التشكيلية.

- والثاني اجتماعي ثقافي عرفته بيروت مدينة تشهد شوارعها تظاهرات طلابية وعمالية تطالب بالإصلاح، وتنشط مؤسساتها ومنابرها ودورها لتطوير نتائجها وتغدو هي العاصمة العربية، والملاذ الأرحب للأدباء المنفيين في أوطانهم.

لكنها الحرب... وكأنها بالسنين التي امتدت خلالها، وبالتدمير الذي عمّمته، وبالتمزق الذي طال أوصال الناس في وطنهم، والأخلاق في مبادئها، والسياسة في أسسها ومفاهيمها جعلت من حماة الدين طوائف متناحرة... تنتصر ضد الجميع، تنقض الكل: الناس والكتابة، الثقافة ومشروعها، التثوير والأدب والفن والحرية... وربما كانت هذه وظيفتها: أن لا يبقى قول لقائل، أن تقوِّض المشروع قبل أن

يستقيم، أن تهدم قيماً بناها التثوير، أن تزيج ثقافة التثوير عن موقعٍ كانت تعتليه لتثوير بني المجتمع... فلهذه الثقافة، كما لكل ثقافة، سلطتها<sup>(٢)</sup> وهي هنا فاعليتها في إبداع قيم التحرر ولغتها المميّزة. لكنها الحرب... وقد تفجّرت لتدمير كلّ شيء.

لقد دمّرت الحرب قيماً ثقافية كانت تتبلور في إطار مجتمعي مديني يتركز الصراع فيه على عوامل مادية اقتصادية، أو مطلبيّة اجتماعيّة، كما يتحرّك في أطرومفاهيم مؤسسيّة تعني السّلطة والنّظام والعمل والإنتاج: إنّ ما كان على مدى عقود عدّة، في قيم الثقافة في لبنان، يتبلور ثورة ضدّ ظالم، موقفاً ضدّ حاكم جائر، ونضالاً ضدّ القمع، أو تثويراً من أجل الحرّية والديمقراطيّة، ينهار ويتمزّق على حدود الطائفة وأهل الحيّ والزاروب، أي أنّ ما كان صراعاً ينهض، أو يحاول أن ينهض، في الثقافيّ، على حدود ثنائيّة اجتماعيّة واضحة، يلتبس الآن في صراع تتعدّد أطرافه وتتشابك وتتعدّد حتى الغرق في عتمة الدّم والشهادة. شروخ عموديّة، وكسور طوليّة راحت تهزّ بنية المجتمع وتفتّته.

لكن هل للحرب أن تنتصر على الثقافة والإبداع؟

أو هل للموت أن ينتصر على الحياة؟

أو هل للدمار أن يُنهي الزمن؟

تقاوم الكتابة الإبداعيّة، تخلق قيمها بالتحوّل. وهي في الثقافيّ تاريخ بناء وتمايز: تتأثّر بالواقع الحيّ المعيش، ولكنها لا تنقطع عن تاريخ لها، ولا تقطع مع رحم تستقلّ بها، وهي أيضاً مرجعيّتها، تغذّي حياتها وتمدّها بقوة المقاومة والاستمرار. ونحن، إذ نوّد النظر في الكتابة الأدبيّة اللبنانيّة لذين العقدَيْن الأخيرَيْن، أي لفترة الحرب تقريباً، وتقويم هذه الكتابة، نرى مهمّاً التوقّف، ولو سريعاً، عند خصائص كتابة سابقة كان منها الصّدور وعنها الاختلاف، وكانت هذه الكتابة السابقة، بدورها انتماء لزمان وحركة في الثقافيّ كتاريخ من جهة، وكواقع حيّ ومعيش من جهة ثانية.

---

(٢) أقصد بالسّلطة، ثقافيّة كانت أم سياسيّة، ماله معنى النّفوذ، أو القوّة والتّوجيه. وقد تكون السّلطة إيجابيّة، أي قد تمارس نفوذها بهدف التّدير والتّنظيم وبناء مجتمع مدنيّ وتوفير مناخ ديمقراطيّ، أو بهدف إعلاء شأن الثقافة... وقد تكون السّلطة سلبية، أي قد تمارس نفوذها لقمع الناس وخنق الثقافة والحيلولة دون تطوّر المجتمع وتقدّمه...

## البطل في حرب أخرى:

لعلّ أوّل ما يلفت ويستوقف في النّصوص الأدبيّة التي تعود بتاريخها إلى النّصف الأوّل من هذا القرن هو الصّلابة والوضوح في الرّؤية والموقف. إلّا أنّ هذه الصّلابة ليست بنيويّة بل رؤيويّة، بمعنى أنّها ليست صلابة البنية في نسج عناصرها وإبداع نسقها، بل صلابة نظرة منحازة بثبات واستقامة ووضوح في عالم يتصارع فيه طرفان محدّدان في الانتماء والهوية. إنّها صلابة الفكرة، أو موقف البطل في التعبير عنها، أكثر مما هي صلابة نسج البنية في تشكّله عالماً متخيّلاً متميّزاً.

ففي هذه النّصوص، في عالمها المتخيّل، الشّعري أو النثري، يتجلّى الصّراع صراعاً بين ظالم ومظلوم. يتمثّل الظالم في سلطة استبداديّة هي سلطة الأتراك أيام حكمهم لبلاذنا، أو في سلطة إقطاعيّة، هي سلطة مالكي الأرض في الجبل ورجال الدّين أيام كان للكنيسة ملكيّتها ونفوذها الواسع على الأرض والنّاس<sup>(٣)</sup>، أو سلطة مستعمرة هي سلطة الانتداب الفرنسي قبل الاستقلال (١٩٤٣)، والنّفوذ الاستعماري غير المباشر فيها بعد، وما لازمه من معاهدات وأحلاف (حلف بغداد مثلاً). ويتمثّل المظلوم في شعب ينوب عنه بطل هو في القصيدة شاعر يخاطب النّاس كاشفاً مظالمهم، محرّضاً إيّاهم على أعدائهم أو ظالمهم، واعظاً حيناً، متوسّلاً الحُكم حيناً آخر، أو شاكياً، أو بائساً من استفحال البؤس<sup>(٤)</sup>. وهو في الرّواية، راوٍ يحكي مستظلاً بالبطل ومنحازاً إليه.

ومن الملاحظ أنّ المظلوم الذي ينوب عن البطل في النّص هو، بالعام، شعب لا تفرّقه الخيانات وإن كان فيه من يخون، ولا يعرف الخطأ وإن وقع. ذلك لأنّه

---

(٣) انظر ما كتبه أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) في القوميات والريجانيّات. وجبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) في «خليل الكافر» وذلك على سبيل المثال، لا الحصر.

(٤) مثال ذلك قول الأخطل الصغير:

إن للفقر ثورة لو علمتم	تسبح النّاس دونها في الدّماء
أو قول الياس أبو شبكة:	
الم تر لبنان يثنّ ويشتكى	ويحيا بلا صبر على لهب الجمر
أو قول إيليا أبو ماضي:	
حرّم القتل ولكن عندهم	أهون الأشياء قتل الضّعفاء



يتلمس وعيه في البطل، والبطل مثال يقود الناس خلفه، والناس يتلقون خطابه الذي يوجهه إليهم.

إلا أن الناس الذين يتوجه إليهم النص مباشرة، أو بالإحالة، هم في الواقع المرجعي سكان المكان الصغير: القرية أو البلدة التي لم تكن قد أصبحت بعد مدينة آنذاك. إنهم سكان المدينة التي لم تدخل بعد في طقوس المدنية والتحديث المتقدم، مدينة مازال أناسها في مجموعهم يتقاسمون الأهواء والعادات، وإذ تتوزعهم المناطق فإنما يتشكلون كتلاً متشابهة: كتلاً تتماهى في الموقف ضد ظالمها، يتماهون، وهوية المكان تجمع بينهم، وكأنهم الواحد في تماهيه مع ذاته على قاعدة المكان الشبيه، والزمان الواحد، والظلم الذي يوحد. وهم بذلك يشكلون النواة الواحدة لبنية نص أحادي الرؤية والموقف. فكأنهم في النص امتداد لواقع المكان وللحياة فيه، وكأن النص هو قول بطل يخاطب الشعب، شعبه، أو القوم، قومه، أو تجاوزاً، الأمة على أمل أن تكون أمته. والبطل في تاريخه هذا أو في زمن نصه، لا يتردد وإن حارب، ولا يجبن وإن خذل، ولا يتمزق وإن أصابته المآسي. إنه مالك حقيقة، هي الحقيقة الواحدة، حقيقة المظلوم المرفوعة في وجه ظالمه، ولذا فهو متحيز لها، حاسم أمره في الوصول إليها.

- كان النص الشعري هو نص هذا البطل الذي يجد معادلة في:

- \* وزن وموسيقى يخفقان النطق الحي ويعوقان تجنح التعبير.
- \* ومخاطبة تظهر الحكمة والموعظة، أو تضرهما، ولكن لتبقى أسيرة لغة لا تكسر قيودها ولا تتحرر لتبدع قولها.
- \* وضمير «أنا» يحيل على شاعر ملتزم، أو صاحب رسالة، أو نبي.

إنه شعر الموقف الذي كان يسعى إلى التحرر من قيود التقليد الاجتماعي وحده، فيشغله ذلك عن الاحتفال بالأدبي، وتطغى فيه جمالية المضمون على جمالية الشكل.

ولم ينج نص الشعر الرومنطقي من هذا البطل، الشاعر، الـ «أنا»، الذي ينوب عن مظلوم أو مقهور... ولئن كان شعراء الرومنطية تركوا الموقف الواعظ إلى الشكوى وبث المعاناة، وحاولوا لغة أخرى بحثوا بها عن بدائل للتعبير وحملتهم إلى الحب والطبيعة، فإن شعرهم قد بقي صورة لهذا البطل في انهزامه، أو في يأسه من

موقف خاب أمله فيه . إنّه بهذا المعنى الوجه الآخر للشيء ، أو هو حضوره السلبي الذي يؤكّد وجوده ولا ينفيه .  
- كذلك كان النصّ السرديّ الروائيّ نصّاً لهذا البطل بامتياز :

\* ففي رواية الرّغيف<sup>(٥)</sup> لتوفيق يوسف عوّاد (١٩١١ - ١٩٨٩) يعلن البطل سامي عاصم عن ثقته بنفسه ، ويقومُ عالياً موقفه وهدفه . ولذا فهو يأتى ، مثلاً ، على حبيبته أن تخاف عليه ، أو أن تبكي من أجله ، مؤكّداً لها بصيغة مستقبلية ، بطولته : « سأقتلهم إذا جاءوا إليّ »<sup>(٦)</sup> .

والذين ينوي قتلهم أعداء ومستبدّون ، حكام على غير بلادهم ويظلمون . ولذا فإنه سيقتلهم دون لبس يعتري وعيه ، أو يسم موقفه .

الظلم ، ظلم الحاكم للإنسان ، للقوم ، هو المعنى الواحد الذي يبني الحكاية ويصوغ خطابها . إنّه ظلم واضح يوجب الثورة . والثورة ، بذلك ، ليست حرباً أو اعتداء ، بل هي فعل دفاع وحقّ ، والحقّ قوة لا تقبل الجبن أو الخوف ، بل تطّلب الجهر والمجابهة .

« هيا لنعلن الثورة على الأتراك أعدائي وأعدائك »<sup>(٧)</sup> ، يردّد البطل على مسمع من حبيبته . فالثورة جميلة في نظره ، رائعة روعة الحبّ نفسه وجمال حبّه لها .

لا يتردّد سامي عاصم ، بطل الرغيف في موقفه أو في عزمه . وهو في الرواية التي تحكي عنه لا يعرف مشاعر التمزّق ، ولا يعاني قلق الخيار . نظرته إلى الأمام ، والأمام ليس مجرد حلم يتأرجح على أجنحة الاحتمالات ، بل هو انتصار قادم حكماً في الزمن .

\* قبل ثلاثة عقود تقريباً على صدور الرّغيف ، ولكن في الزمن نفسه الذي تحكي عنه ، ( زمن بطلها سامي عاصم ) وقف خليل الكافر<sup>(٨)</sup> ، بطل جبران ، الموقف نفسه في القوة والثقة والحقّ والصّلابة ، فخاطب شعبه ودعاه للثورة على ظالم آخر ، محلي ، تمثّل

---

(٥) يعود تاريخ كتابة هذه الرواية إلى العام ١٩٣٩ وهو ما تشير إليه مقدّماتها التي كتبها الكاتب نفسه .

(٦) الرّغيف ص ٤٨ ، ط ١٦ - مكتبة لبنان - بيروت - ١٩٨٠ .

(٧) المرجع السابق ص ٤٥ .

(٨) الأرواح المتمرّدة ، وقد صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٠٨ في نيويورك .

في حكم رجال الكنيسة الذين كانوا، يومذاك، يستغلّون الذين من أجل مصلحتهم في تثبيت سلطتهم الجائرة على الناس في الجبل.

كان بطل جبران واضحاً في رؤيته، مؤمناً بدعوته، كان لا يعاني مشاعر التمزّق والقلق في الموقف والخيار. وأمّا الكفر الذي وُصف به فلم يكن لينال من صلابته وضعه النفسي، أو من شفافية وعيه وفكره. لأنّ الكفر هذا لم يكن، في الرواية، كما قد يُظن، أو كما ظنّ بعض الدارسين، تعبيراً عن ازدواجية في شخصه، أو عن خلخلة وانفصام، بل كان مجرد علامة ترميزية ترسم الاختلاف بين إيمان وإيمان، أو بين كفر وكفر:

- واحدهما حقيقيّ هو إيمانه من جهة، وكفرهم من جهة ثانية.  
- وثانيهما مزيف هو إيمانهم الذي يدّعون من جهة، وكفره الذي إليه يُنسبون من جهة ثانية.

الكفر الذي وُصف به خليل كان في الموقف والمعنى تهمة، وفي السرد إشارة لتعديل الموقف والمعنى، أي لتصويب المعادلة، وتقويم ثنائيتها المقلوبة، بغية كشف التزييف الذي ضلّل وعي الجماعة، فرأوا الحقيقة في غير موضعها: رأوا الإيمان في الكفر فأطاعوا رجال الدّير وقبلوا ظلمهم، ومالوا عن رؤية الكفر في الإيمان فشكّكوا في حقيقة خليل وثورته.

الكفر الذي وُصف به خليل لم يهدف إذن إلى أن يقدم شخصية ملتبسة، أو مضطربة، في الرواية، بل إلى أن يؤكد عمق الموقف، موقف الشخصية وجذريته. هكذا يسعى كلّ من البطلين إلى تغيير وضعيّة قائمة، أو إلى تحقيق نقلة نوعيّة في المجتمع والتاريخ.

في الرّغيف ثورة دمويّة، ولكنّها مقاومة ضدّ حاكم مستبدّ وغريب. ثورة لا اعتداء، مقاومة لا حرب، ردّ على ظلم، وفعلٌ إنّ بادر فلتحرير الوطن والعودة به إلى عروبه.

وفي «خليل الكافر» ثورة فكريّة، ولكنّها أيضاً مقاومة ضدّ إيديولوجيّة سلطويّة. وهي أيضاً ليست اعتداء بل مقاومة، وردّ على ظلم، وفعلٌ إنّ بادر فلتحرير وعي الجماعة، وتمكينهم من رؤية الحقيقة.

والبطل في هذين النّصّين اللّذين يشكّلان، في نظري، مثالين نموذجيّين، هو

عمود النص. وأما العلاقة بين الذات والموضوع، أي بين البطل والثورة، فهي محسومة موقفاً وتوجهاً، في حين يشكّل تحقيق الذات لموضوعها عقدة الحكاية، كما يصوغ خطاب بنيتها السردية، وهي بنية قائمة بالمحور الواحد فيها، ومنسوجة بعالم متخيّل ملموم حول نواته المركزية، نواة الرؤية الواحدة المنحازة بوضوح.

إنها كتابة لصيقة، بشكل ظاهر، بالكاتب الذي يستعير لرؤياه شخصية البطل، ويرى الصراع بين حقّ واضح وباطل واضح، أي بين ضدّين لا مجال للتردد في الخيار بينهما، ولذا فنحن نسعد، متواطئين مع موقف البطل، بنهاية الحلّ في الرواية: انتصار البطل المتحصّن بحلمه والمؤمن كلّ الإيمان بموقفه. على أن انتصار البطل لا يعني بالضرورة تغلبه على عدوّه، كما هو الحال في المثالين السابقين. فقد لا يكسب البطل المعركة، أو قد يموت في نهاية الحكاية، ومع هذا يبقى منتصراً على مستوى الفاعلية الأدبية، أي على مستوى تأدية وظيفته كبطل روائي يحرّض الجماعة، القراء الضمنيين، ضدّ أعدائهم، بعد أن يترك في نفوسهم مأساته، وفي وعيهم ظلامته.

انتصار البطل وظيفه لها شكل النهاية السعيدة مع البطل الإيجابي، أو البطل الواقعي الخيالي، ولها شكل النهاية المفجعة مع البطل السلبي الرومنطي أو الدرامي. والبطل في كلا الحالتين يبدو متمتعاً بالثقة والصلابة: ثقة الموقف وصلابة الرؤية والتوجّه، إنّه فاعل سيّد على موضوعه، وبطل عارف بواقعه، وروايته هي رواية المعاني التي تتوالى وفق جمالية المعاني نفسها أو وفق جمالية وضوحها، ومتانة الرؤية التي تنظّمها. \*

يبدو النصّ بخصائصه هذه نصّ زمنه، أي:

- زمن المعاناة التاريخية المشتركة، على مساحة الأرض العربية الواسعة، من حكم الاستبداد العثماني - التركي. وهو بذلك، ولذلك، زمن الهوية العربية المتفق عليها في لبنان، وإن من مواقع مختلفة فيه.

- وزمن ارتسام لبنان وطناً في حدود جغرافية واضحة، واتفاق بنيّه على تحرّره من الانتداب الفرنسي ليكون دولة ذات حدود سياسية وإن كان ما يزال هناك اختلاف عليها.

أي أن النصّ كان نصّ الموقف العام والرواية المركّزة على صراع كان ما يزال

(\*) إن جمالية المعاني هي خصيصة ميزت أدب النهضة في هذه الفترة. وقد تناولت هذه المسألة في دراسة لي بعنوان «أمين الريحاني وقضية الكتابة والإبداع» راجع مجلّة النهج السنة الرابعة عدد — IV — عام ١٩٨٧.



يتمرأى في خطِّ عريض هو، وبشكل أساسي، صراع بين داخل هو كلُّ محكوم، وخارج هو كلُّ حاكم؛ أو بين داخل لا يملك ذاته، وخارج يسلبه هذه الذات بالسيطرة المباشرة عليها. ولذا فقد جرى التأكيد في النصِّ الشعري والنثري على نبذ التعصّب للمذهب أو للطائفة من أجل الوطن والقومية<sup>(٩)</sup>، كما جرى التركيز على التحرير والتغيير.

### التفكّك:

لكن احتدام الصّراع السياسيّ في لبنان في السّنوات التي تلت الاستقلال (كالصّراع مثلاً حول مشروع إيزنهاور والحرب الأهلية المحدودة في لبنان سنة ١٩٥٨)، وتعمّق التناقضات الداخليّة حول قضايا القومية والهوية، خاصّة بعد هزيمة حزيران (١٩٦٧) والاشتباكات بين السّلطة الأردنيّة والمقاومة الفلسطينيّة في أيلول (١٩٧٠)، ثمّ كثافة الوجود الفلسطينيّ في لبنان أثر ذلك، وتحوّله إلى وجود مسلّح، وبروز نشاط التيارات الحزبيّة المتعدّدة والمتناقضة. كلّ ذلك، وغيره، ترك أثره في الثقافة، وفي الكتابة بما فيها الكتابة الأدبيّة.

فلقد انكسرت نواة الموقف المرصود للبطولة في البنية السرديّة، بطولية الانتصار والهزيمة. كما انكسرت نواة الموقف المرصود للشعار، للحكمة، للموعظة، للحقيقة الواحدة في البنية النصيّة الشعريّة.

تفكّك المركز الإيديولوجي الواحد للكتابة الأدبيّة، اللبنيّة طبعاً، فاستقلّت الصّور في عالمها الشعري وتفكّكت، وبدت، بذلك، عاجزة عن الإحالة على عالم واقعيّ مرجعيّ مألوف للقراءة. كما تعدّدت وتجاورت في النصِّ النثري، وتقاطعت، تجاوز الطوائف والأحزاب والإيديولوجيّات في حياة المدينة، وتقاطعتها، وهي تتصارع

(٩) لعلّ من أبرز الأمثلة الشعريّة على ذلك قول الشاعر القروي:

هبوني عيداً يجعل العرب أمة	وسيروا بجثمانى على دين جرهم
فقد مزّقت هذي المذاهب شملنا	وقد حطمتنا بين ناب ومنسم
سلام على كفر يوحد بيننا	وأهلاً وسهلاً بعده بجهنم

ديوان الأعاصير

ومن أبرز الأمثلة النثرية قول جبران:

«... لحفظ عروشهم وطمأنينه قلوبهم، قد سلّحوا الدرزي لمقاتلة العربي، وحمّسوا الشيعي لمصارعة السني، ونشّطوا الكردي للذبح البدوي، وشجّعوا الأحدي لمنازعة المسيحي» المجموعة العربيّة الكاملة ص ١٦٢ دار صادر- بيروت ١٩٦٤.

وتتهدى لدمار نواتها، قلبها الذي كانت تتشكل حوله منشآت التجارة والمال والثقافة .  
في الشعر هيأت تجربة الخمسينات لهذا التحول، فقد كان تهديم اللغة الذي رفعت لواءه مجلة شعر بهدف البحث عن صياغة جديدة للكلام، تهديماً لإيديولوجيا الشعر السابق، لإيديولوجيا الموقف والرؤية، ولقوانين التركيب التقليدي التي تبنيتها، وهو تركيب كان ينسج تماسك النص، ويولد نسق قوله الخاص وفق إيديولوجيا أخرى طبعاً.

لقد عنت حدائث الشعر في هذه التجربة حدائث بنيته ولغته . وكان ذلك نوعاً من تبديد المعاني وتفكيك انتظامها المألوف . ولكن التجربة هذه ما لبثت أن عانت خلافاً فيها تمخض عن مفهوم يقبل بالتفكيك، ولكن من أجل أن تلتئم المعاني في انتظام آخر لها يخرج بها على المؤلف، أو يشكل إبداعها المختلف على أساس الرؤيا، وبما تعنيه، الرؤيا، من نبوة واستشراق، أي بما تعنيه من نظرة تقول بالتغيير في ضوء حلم المستقبل، والحلم هو للشعري بنيته التعبيرية (على نحو ما عبر أدونيس وما عبرت عنه - في الغالب - مجلة مواقف) .

هكذا كان تفكك المركز الإيديولوجي للكتابة الأدبية في الستينات صراعاً بين ثورة على مستوى التركيب واللغة، وثورة على مستوى بنية التعبير والثقافة . والثورة في الحالين هدم لتقاليد قصيدة البدايات، من بدايات القرن حتى أواخر الأربعينات، وهدم لبطولة شاعرها . إنها نقلة نوعية بمفهوم العلاقة بالمرجع : فمن كتابة يمارس كاتبها فعله أو بطولته مباشرة على الواقع الاجتماعي، إلى كتابة تمارس فعلها هي في حقل الكتابة والثقافة في هذا الواقع . إنه الاستقلال الذي يسمح للكتابة أن تعيش تحولاتها بعيداً عن الحكاية . وربما كانت هذه الممارسة المفهومية للشعر من الأمور التي هيأت لغربته في القراءة، أو لانحساره عنها، فيما بعد، أو من الأمور التي هيأت لنزوع الكتابة الأدبية في العقدين الأخيرين إلى السرد القصصي والروائي . وقد برزت الحكاية في الحرب وصار على الكتابة أن تحكيها، أي أن تستعيد تحولاتها بالعلاقة معها .

● في السرد كانت طواحين بيروت<sup>(١٠)</sup> علامة هامة في مسار التحول، هيأت لتفكيك النواة المركزية التي كان يبني عليها عالم الرواية متماسكاً في وضوحه، ومتسقاً في الرؤية والموقف، ومن ثم هيأت لتحرر السرد من مفهوم البطل النمطي .

(١٠) نشرت عام ١٩٧٣، ولكن يبدو أنها كانت جاهزة منذ العام ١٩٦٩ .

تتشعب المحاور في طواحين بيروت فتشكل بانوارما عريضة لجوانب الصراع في المدينة الحديثة قبل أن تنفجر، ولتمزق الشخصيات وانهاراتها الجزئية فيها. تحكي الرواية عن صراع الانتقال من سلوكات العيش في القرية إلى سلوكاته المغربة والقاتلة في المدينة. تحكي عن معاناة الحب حين يكون بين الشيعة (تميمة) والمسيحي (هاني الراعي)، عن تظاهرات الطلاب ونضالهم من أجل الإصلاح والديمقراطية، عن الوجود الفلسطيني وتشكل المقاومة المسلحة وقد راحت اسرائيل تُغير على قرى الجنوب، عن مأساة المهاجرين اللبنانيين، كـ (تامر)، الذين يتركون العائلة والوطن لتحصيل المال. مجموعة من القضايا تعبر عنها الرواية وتقدمها كعوائق، كتناقضات، تربك واقع المدينة وحياة الناس، وتحول دون استقرار العيش في الوطن. إنها الطواحين التي يحرك دواليها هواء معاكس، فتهتز العلاقات في مجتمع ينمو، وتلوح إشارات معركة، أو معارك لها في المفاهيم والأخلاق والقيم جذور.

لكن، لئن كانت تميمة تعاني في الرواية تمزقها على حد التقاطع والتشابك بين محاور عدة من الصراع، فإنها لا تنهار. تتمزق تميمة بين القرية والمدينة، بين أمها وطموحاتها الشخصية، بين حرّيتها وشرفها، بين نفسها وعائلتها... ولكنها تبقى شاهدة على الانهيارات حولها: سقوط أخيها جابر وصديقه حسين القموع، موت زنوب، مأساة أبيها تامر في المهجر، ضياع الشاعر رمزي رعد، سقوط الست روز في الرذيلة. تطولها هذه الانهيارات، تترك آثارها عليها ولكنها لا تهوي إلى القاع، لا تنهار. فرواية عواد تبقى هادفة. وتميمة تخرج من معاناة التمزق لتختار المقاومة والعمل ضد العدو الذي يضرب قريتها. هكذا، وحين يستشهد أبو الهول (الفلسطيني)، تختار دربه: المقاومة.

بذلك تبدو طواحين بيروت مدخلاً لرواية الحرب، أو مدخلاً لعالم هذه الرواية وقد تكسر زمنها، وارتجت رؤية شخصياتها، وتفككت سياقاتها السردية.

### موت الكاتب والكتابة شهادة:

يتمزق جسد النص في كتابات الحرب الأدبية، فالموقف ضياع، والرؤية متاهة، والتوجه نقطة تدور في مكانها.

تتشظى صورة البطل في السرد، تهتز، وتتبعثر «أنا» الشاعر، وقد تسقط، أو تميد في مياه شعرية يسبح فيها الكلام باحثاً عن سلك ينسجه. لقد احتلت الحرب

مكانة الفاعل فتراجعت أنا الشرّي والشّعريّ وكأنّها تركت الكلام لذاته، مجرد شاهد على فاعل خارجها، فاعل يقتل الحلم: حلم البدايات الخطابيّ الملتزم، وحلم الواقعيّة والبطل المثاليّ، وحلم التّغيير الاجتماعيّ، وحلم السّينيّات الشعريّ، أو حلم الرّؤيا النّبويّة، أو أنا الشّاعر الرّائي إلى حلم، إلى مستقبل تتحقّق فيه حرّيّة الإنسان، ثورته الكيانيّة، ذاته الثّقافيّة.

لقد أدّت الحرب، باعتبارها فاعلاً، إلى ضياع القيم في كثير من النّصوص الأدبيّة، وربّما إلى موت قيم كثيرة كانت، قبلاً، معدن الأدب. بل كأنّ هذه النّصوص كانت، بالحلم فيها، مرهونة للحرب، للدمار، أو لأخطاء الحرب وفساد أخلاق المقاومة والثّورة، أي لهذه التجاوزات والانحرافات التي شابت المقاومة، وكان أن طمرت الحرب الثّورة وغطّتها بركام القتل الذاتي، بآلية الدّمار الخارجة على العقل، وهو ما خرّب معاني الثّورة ومزّق حتّى شعاراتها، فأعلن الكاتب موته.

مات الكاتب في تحولات الحرب والثّورة، ولكن ليولد نصّه. مات في الكتابة، ولكن لتحيا الكتابة حياة الشّهادة على هذه التحوّلات. مات الكاتب داخل نصّه فكتبته الحرب وولد مختلفاً، مولوداً لزمّنه. ● في هذا الزمن، زمنه، وجد نفسه لا يعرف، فأعلن موته وكأنّه لم يعد فاعلاً يكتب... وإذا يكتب فإنّما يكتب شهادةً على زمنه الذي ألغاه، وعلى الحرب التي أضاعته، وعلى المعاني التي التبست وصار العبث سيّدها.

● «الحقيقة فأنا لا أعرف». يقول الرّاوي في نهاية الوجوه البيضاء<sup>(١١)</sup>.

لا يعرف الكاتب الذي يروي عن الحرب. وعلى افتراض أنّه يعرف، فإنّ المعرفة غدت في نظره بلا جدوى. ربّما لأنّها غدت عاجزة عن تغيير وجهة القتال، أو معنى الحرب وغايتها، فالقتل يطول الجميع، وخليل أحمد جابر، كما تقول الرواية، «واحد من ملايين سكّان هذه البلاد الأصليين، وهم جميعاً معرضون للموت كلّ يوم»<sup>(١٢)</sup>.

ما جدوى البحث إذن عن معرفة القاتل، ولماذا العجب من موته؟

(١١) رواية لإلياس خوري، ص ٢٧٥ ط ٢. مؤسسة الأبحاث العربيّة بيروت ١٩٨٦. وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام ١٩٨١ عن دار ابن رشد في بيروت.

(١٢) المرجع السّابق ص ٢٧٥.



هذه هي القناعة التي تضمهرها الرواية، وهي ما تؤد أن تصل بنا إليه. فكأن الرواية تترك خليل أحمد جابر لموته، ولكن ليكون شاهداً على هذه الحرب، وضدّها، أو ليكون شاهداً على ما آلت إليه طوال الحكاية التي تروي عن المدينة وقد غدت أحياء معزولة، وكيانات مستقلة، وفي كلّ منها قاتل. لقد عمّ القتل حتّى صار الكلّ قاتلاً، والكلّ مقتولاً. الرصاص يمارس وظيفة الجريمة، لا المقاومة، والجريمة تجول، تقطع أوصال المكان الذي كان واحداً، تهدّم مركزيّته، تُفتت نواته، وتُغرق الرؤية في مستنقع الدماء. . الدماء التي أضاعت وجهتها فصار الشهداء مجرد صورة ورقية فوق جدران المدينة.

معالم المكان ومعانيه تجد امتداداً لها في الكتابة، علاقات الوقائعي في صورته الظاهرة هي علاقات داخل الرواية، والرواية، مثله، تفقد صلابتها البنيوية، ولكن في محاولة لنسج بنية أخرى تُخصّصها الحكاية التي تحكي، والتي تبدو فيها بيروت نفسها نذيراً لصورة وطن عربي يسكنه الملايين: وطن عربيّ قد يتفتت على مثال بيروت، ويموت أناسه ولا نعود نعجب لموتهم.

تحكي الحكاية عن الخطأ والخطيئة:

«الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل».

«كأنهم يتلذذون بالقتل، كأنّ القتل شربة كوكاكولا»<sup>(١٣)</sup>.

«صار الناس بلا وجوه».

ونحن «لم نعد نعرف أن نروي، لم نعد نعرف شيئاً»<sup>(١٤)</sup>.

لقد تحوّلت الحرب إلى جريمة، وتحوّل المقاتل إلى قاتل. ولم يعد هناك ضحية لأنّ الكلّ ضحية.

الحرب انحرفت عن معناها الثوري، عن معنى المقاومة من أجل التّغيير والتّحرير. لقد بدأت الثورة، حسب المؤلف المضمّر لرواية إلياس خوري الوجوه البيضاء، بحادثة بوسطة عين الرمانة. بدأت ضدّ الكتائب، وضدّ أيلول الأردن - وضدّ هزيمة الـ ٦٧. وضدّ موقف الجيش اللبنانيّ من الفدائيين في لبنان<sup>(١٥)</sup>، ولكن بعد

(١٣) المرجع السابق ص ٤٥.

(١٤) إلياس خوري: رحلة غاندي الصغير ص ١٢ - دار الآداب - بيروت - ١٩٨٩.

(١٥) راجع روايته الوجوه البيضاء ص ١٩٩ و ٢٠٢.

خروج الفلسطينيين من بيروت في أيلول ١٩٨٢ انتهت الحرب، بمعنى الثورة، وبدأت رائحة الدّم تنتشر، ولم يكن اشتعال الحرب من جديد في المدينة إلّا ليقودنا إلى «إضاعة آثار جميع أبطال هذه الرواية»<sup>(١٦)</sup>.

«الحرب خلصت». يصرخ غاندي الصغير. «الفدائيون الفلسطينيون ذهبوا إلى البحر، والجيش الاسرائيلي على أبواب بيروت»<sup>(١٧)</sup>.

«كلّ شيء انتهى»، و«بكره راح يرجع الأميركي الطويل ويرجع كلّ شيء مثل ما كنّا» (ص ١٧).

«قتلوا الرّجال وتركوا الزعران».

يُخطف الإنسان «ويُعذّب، ثمّ يُرمى بالرصاص» (ص ٤٠). لم يكن هناك من وقت لمعرفة الحقيقة.

«رالف» قتل مدام نهى والرّفيق كريم يقول «بسيطة هيدي امرأة مقطوعة وما حدن راح يطالب فيها» (ص ٥١).

والطّبيب يُبجج المرأة وينام معها قبل أن يُجري العمليّة. «أنا أفعل ما أشاء وأقبض»<sup>(١٨)</sup>، يقول.

والزليع يُهرّب الحشيش، يتاجر بالسّلاح، يسرق. لقد حوّل الحرب إلى شغل له. ومحمود يريد أيضاً أن يجمع المال (ص ١٩٩).

«كلّهم قبضايات». «يسرقون على عينك يا تاجر، ويدّعون أنّهم يحمون الشعب والقضيّة. آيّة قضيّة» (ص ١٤١).

القضيّة فيلم سينما، والمخرج يعلم المقاتل ليُمثّل (ص ١٧٥). لكنّ الكلام على الموت شيء آخر ليس كاللّلام على الأفلام.

في الفيلم استشهد سميح. لكن في الحقيقة ترك سميح لموته. ترك للخطأ والخطيئة. فلقد سقط سميح جريحاً برصاص جماعته، وحين طلب رفيقه المساعدة للعودة به، قال الملازم عمر «مستحيل». مستحيل «أن أضحي بعشرة من أجل واحد» (ص ١٨٣). وانتهى الأمر بكلمة «بسيطة» وباعتبار سميح شهيداً.

(١٦) رحلة غاندي الصّغير، ص ٦٤.

(١٧) المرجع السابق ص ١٧. نكتفي بذكر الصفحة في المتن حتّى الانتقال إلى مرجع آخر.

(١٨) الوجوه البيضاء. ص ١٥٢ سنكتفي أيضاً بذكر الصفحة في المتن حتّى الانتقال إلى مرجع آخر.

الخطأ والخطيئة هما ما يسود. «مجموعة من القبضايات والزعران واللصوص الذين يحششون» هم الذين يصنعون الحرب. وهم لا يحاربون بل «يسرقون». لصوص يحكمون باسم الثورة. شعارات وتهم العمالة للامبريالية والصهيونية والقوى الانعزالية توزع بلا حساب (ص ٢٢٨).

و«حرب بلا هدف»<sup>(١٩)</sup>.

واللبنانيون «لا يعرفون ماذا يطلبون ولا ماذا يريدون»<sup>(٢٠)</sup>.

يتعدّد هذا المشهد في روايتي إلياس خوري، ويتركّز، هذا المشهد، في تعدّده، على العامل الداخلي، بل يكاد التركيز على العامل الداخلي بتناقضاته أن يكون هو الحكاية في غير رواية من الروايات اللبنانية التي حكّت عن الحرب وتميّزت سردياً<sup>(٢١)</sup>. يتراجع العامل الخارجي، ويكاد أن يغيب، وتبدو الرواية دون القدرة على استيعاب الإيقاع المعقد والعميق لواقع الحدث ولتاريخيته، وهي، بالمقابل، تبدو مهتمة بالتأليف، وبإبداع غط سردي يروي تعدّد المشهد، ويولّد، بالتنويع عليه، دلالة السبب الاجتماعي المحلي، أو دلالة الفاعل الذاتي الذي يفسّر، من منظور الرواية، نكوص الثورة وانحراف المنطلق، وهو ممّا يكوّن في الرواية وعياً نقدياً يشير، إلى الداء الحقيقي أو يشخصه.

هكذا تصير الحكاية حكايات، ويصير الزمن أزمنة، ولكن بلا تاريخ، فينغلق السياق السردى ويفقد تواليه في محاولة لبناء فضاء مغلق على ذاته، على تكرارية المشهد. وكأنّ الزمن يتهاوى في المكان، ينعطف، يستدير، كما الرؤية، أو كما الرّصاصة التي تستدير نحو الذات لتقتل الجميع. وكأنّ الكتابة ترسم - بالرواية عنها، أي عن هذه الذات - احتجاجها الكبير.

---

(١٩) رحلة غاندي الصغير ص ١٩٥.

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٢١) بالإضافة إلى روايتي إلياس خوري تشير إلى الروايات التالية: حكاية زهرة، لحنان الشيخ، حجر الضحك لهدى بركات، بناية ماتيلد لحسن داوود، الظل والصدى ليوسف حبشي الأشقر التي سنتوقف فيها بعد عندها.

## المشهد:

تبني الكتابة مشهد الدمار: دمار القيم والناس والحياة. ويبرز المشهد معادلاً نقدياً لحرب سقطت في وحلها. المشهد هو جديد الكتابة، يتشكّل مرآة لواقع يعاني فيه الناس، لا من الحرب، بل ممّا سمي فيها تجاوزات صارت هي القاعدة. إنّهُ التّزوير الذي ألبس القاتل قناع البطولة، وابتذل الشهادة. يُسقط المشهد القناع، يسمّي الأشياء بأسمائها، فتبدو الكتابة، بذلك، جرأة الناس على النّطق، وحرّيمهم على الحرب. وأمّا الكاتب الرّاوي فهو مجرد وسيط يسأل الناس، وينقل حكاياتهم.

هل ربحت الكتابة الأدبية بخسران الواقع؟ هل ربحت خصائص ما في لغة التعبير، وبنية الشّكل: شعراً ورواية.

## ربّما!

لكنّ مسألة العلاقة بين كتابة تحاول حداثتها، وواقع يخسر تحديثه المديني، ليست، كما قد يتوهم، مسألة علاقة سببية على قاعدتها يتكامل الأدبي بنقصان المرجعيّ، أي بخراب المرجعيّ وتخلّفه، بل هي مسألة مفارقة تتعرّز مغها فاعليّة العامل الثقافي عامّة، والأدبيّ خاصّة، وتستعيد جماليّة المضمون مكانتها، أو ضرورتها. إنّها الهوة التي تتعمّق بين الفكري والماديّ، بين الحلميّ والواقعيّ، بين الدّهني والمعيش، وتولّد نوعاً من الاستلاب يعيشه تاريخنا مع ذاته، ونعيشه نحن، أبناء هذا التاريخ الدّائبين على صنعه، مع واقعنا المغرّبين عنه، فنصون ذواتنا بذاكرة تحرص على حياتها، وننسلح بثقافي نردم به الهوة، ونعيد إلى حياتنا توازنها.

في هذه المفارقة يبدو لنا مشهد الدمار هو المضمون نفسه لأنّه، بمشهديته عينها، يُشكّل إدانة. إنّهُ دليل من خارج الكاتب، أو هو دليل يكون الكاتب فيه مجرد راوٍ يقتصر دوره على فسح مجال للناس ليأتوا إلى عالم الرواية، ويحكوا حكاياتهم بتعبيراتهم المتنوّعة، راسمين صورة لخراب الواقع ولكسوره. وبذلك يصبح المشهد محاولة صياغة بنائية حدائيّة تتأسّس على صياغة وعي نقديّ، وعي يتشكّل، لا بكلام من الكاتب، أو من الرّاوي/الكاتب، بل من صورة الكسور نفسها. وكأنّ المشهد بما يقتضيه سرديّاً من مستويات لغويّة متنوّعة هي كلام الناس ونبراتهم وتعابيرهم، وبما يطلبه من تأليف لأزمة أقوالهم في قول، هو محاولة تجديديّة في الصّياغة والنمط - وبالتالي - محاولة لتوليد فنيّة أدبيّة مختلفة، هي فنيّة قول اللّاجيل، أو قول الدمار...



ذلك أن محاولة الجديد البنائي، هي، أيضاً، صياغة موقف نقدي يتشكّل ذاتياً ضدّ الحرب، أي في سياق مشهدها وكأنّ النّقد هو السّردي، أو كأنّ الناس الذين يروون عن الحرب، إنّما يعبرون عن احتجاجهم عليها: لقد سرقت الحرب حياتهم ودفنتهم تحت ركامها، فكان المشهد قولهم. كان هو هم، وكانوا هم دالاً ومدلولاً.

ليست الجماليّة هنا هي جماليّة الشّكل، وإنّ كان الشّكل همّاً بارزاً في هذه الكتابة، بل هي جماليّة دلالة تحاولها الكتابة، وتتوخّى توظيفها في محاربة اللاجمالي في الواقع والتّاريخ. إنّها حرب الكتابة ضدّ الحرب، ومقاومة الأدب لدمارٍ يستهدفه إذ يستهدف كلّ شيء: تحديث المدينة وحادثة الثقافة.

تبرز خصائص المشهد في:

- صياغة قول يحيل على الـ «هم» بدل الـ «أنا».

- تغليب الوقائع على الموقف ومحاولة لغة بصرية بدل اللّغة الخطابيّة.

- صياغة نصّ قوامه الشّهادة بدل الرؤية والرّوياً. فالوقائع هي الرؤية والرّوياً، هي ما يشهد على الضّيع والتمزّق وعدم المعرفة التي تصيب الكاتب الرّاوي، وهي ما يبرّر سقوطه عن مقعد البطولة الذي كان يجلس عليه. فلقد احتلّت الحرب، في نظره، كلّ المقاعد وحطّمتها.

\* \* \*

● «توزّعني النّمل ونقل نُتفي إلى كلّ أنحاء المدينة، فلم يبق ثقب في بيروت يعشعش فيه النّمل إلّا فيه ثقب مني.  
فكيف،

فكيف سأستطيع أن أجمع بعضي إلى بعضي، وأن ألملم نتفي من ثقوب النمل والفئران والصراصير والأفاعي؟»<sup>(٢٢)</sup>...

«حين قلبوني على ظهري باتت كلّ هيئتي من أمام (...) كرسم على ورقة»  
(ص ٣٦).

يتمزّق بطل رشيد الضّعيف نتفاً، يصير مجرد خطوط، مجرد رسم. لقد فقد الإنسان كيانه ووجوده، ولم يعد للبطولة من معنى.

---

(٢٢) فسحة مستهدفة بين النّعاس والنّوم لرشيد الضّعيف، ص ٣٤. دار «مختارات» بيروت ١٩٨٦، سوف نكتفي بذكر الصفحة في المتن حتى الانتقال إلى مرجع آخر.

يصل البطل - الراوي - إلى عجزه، إلى حافة الوعي (ص ٥٨)، يعاني الخوف المرير من التهمة السهلة في ظلّ فاعل مجهول (ص ٦٣)، أو في ظلّ حرب التبس فيها الفاعل بعد أن لبس أكثر من قناع، وراح يمارس القتل حتّى أصبح اغتيال جريح في مستشفى أمراً ولا أهون (ص ٥٨). لقد عبق الجو «بروائح الدّم المهدور، وبروائح الدّم المرشح للهدر، في كلّ المناطق وفي كلّ الأبنية وفي كلّ الشقق...» وتحت الجسور، وفي الملاجئ» (ص ١٠٥). ولم يعد أمام البطل - الراوي -، إلّا أن يلجأ إلى أقراصه المنشومة ليرتاح من ضياعه وهلوسته، يرتاح، ولكنه يترك لنا سؤاله عن نفسه، هو المسيحيّ الخائف، في الرواية. يرتاح! ويترك لنا معرفة معنى هذا الذي يجري.

لم يعد ثمة من معنى تحكي عنه الرواية. وحده المشهد قابل لكلام عنه. وحدها صورة هذا الذي يجري، في فظائعيته وفي التباسه، قابلة للارتسام.  
لم يعد ثمة من موقف لأنّ الموقف داخل المشهد.  
لم يعد ثمة من فاعل لأنّ الحرب هي الفاعل الأكبر.  
أما الراوي - البطل فيكفيه أن يكون شاهداً.  
وهكذا:

فإنّ مفهوم الرؤيا الذي حكم الشعر في السّتينات، في لبنان، تنظيراً وممارسة، وتمثّل في الدّعوة إلى التحرّر والديمقراطية والاختلاف، واحتجّ على موقف يقبل التحديث ويرفض الحداثة، أي على موقف يقبل تحديث المدينة العيشي والسّلعي الاستهلاكي، ويرفض حداثة الثقافة والكتابة... إنّ هذا المفهوم الذي طرح مسألة التّغيير على مستوى بنية التعبير اللّغوي، وعلى مستوى كيان الثقافة والإنسان، يتراجع الآن في الكتابة الأدبيّة، كتابة الحرب، بدل أن يشملها. ينحسر عنها بدل أن يدخل فيها. يتراجع تحت وطأة ركّام المدينة، وانهايار بناها الحديثة نفسها.

التّغيير الذي كان حلم الرؤيا بما تعنيه، شعريّاً، من استشراف، أو بما هي خاصيّة الشعر النبوي، وسمة لشعرٍ زمني يستعين بالأسطورة والرموز... هو الآن في كتابة الحرب نظرة إلى حاضرٍ ينهار.

هكذا، ومن معاناة ترتسم حول تحقيق الحلم، وتجد في اللّغة الشعريّة المجنّحة تعبيرها الأرقى وشكلها الأسمى (أشير هنا إلى ازدهار النّصّ الشعريّ على حساب النصر السّرد في السّتينات)، تتحوّل الكتابة إلى معاناة خسارة الحاضر،

سقوطه، دمار بنائه ومؤسّساته المدينيّة. وهي معاناة تجد في لغة النثر، وفي السرد تحديداً، (أشير أيضاً إلى ميل لافت لكتابة الرواية في العقدين الأخيرين، في لبنان طبعاً) الشكل الأكثر ملاءمة لعرض المشهد وتقديم الأدلة لقارئ معنيّ، بشكل أساسي، بهذه المعاناة، ومدعوّ، من ثمّ، للمشاركة في تأكيد حقيقتها والاحتجاج عليها.

والمشهد هذا تنويع في السرد والحكاية، يتمايز، ولكن ليشارك في الإدانة. يتمايز المشهد في التعامل مع الحرب موقعاً ورؤية: فالحكاية عند إلياس خوري مثلاً تقدّم مشهداً يرفض الحرب بعد أن فقدت الثورة معناها وخسرت أهدافها، وتحول المقاتل إلى قاتل، في حين تبدو الحكاية عند رشيد الضعيف، أو يوسف حبشي الأشقر، وغيرهما، منسوجة لرفض الحرب بالمطلق، هي وأسبابها ونتائجها. ولكن الحكاية عند الجميع تشترك في الإدانة وتقدّم أدلة مشهديّة: أفعال الحاضر وصورة الشخصيات وحوارها عنه... أدلة متنوعة تشكّل هي نفسها الإدانة.

### الكتابة ومدينة تفقد تحديثها:

في تقنيّات البؤس<sup>(٢٣)</sup>، تبدو حكاية الحرب عبارة عن حكاية مدينة فقدت تحديثها. أو فقدت حضارتها المدينيّة، فحضر الإنسان بنية زمنه، وغرق - هو الكائن الحضاريّ والشخص المثقف راوي الحكاية - في البحث عن تقنيّات بديلة تؤمّن له الوسائل الأولى للعيش. البحث عن تقنيّات بديلة يأخذ، في الرواية، مكانة الموضوع الهام، ويشير بذلك إلى زمن مضى، زمن أُلِفَ فيه الإنسان رفاهة المدينة حتّى صارت بداهة في حياته.

مشغول إنسان الحرب، في رواية «الضعيف»، بهموم العيش اليوميّ، فكأنّه بذلك يذكّرنا بأهميّة كانت لهذه الرفاهة، ونسيناها، أو كأنّه يوّد أن يقول إنّ بطله المشغول بهموم العيش اليوميّ، يجد نفسه منصرفاً عن التفكير في القضايا الكبرى: قضايا التحرّر وأحلام التّغيير. لقد اختزل بطله وتهمش، وارتدّ نظره عن الرؤيا، عن الاستشراف وحكاية المستقبل وكأنّ لا معنى للرؤيا حين نفقد الحاضر. أو كأنّ على النّظر أن يكون مجرد رؤية في حدود الحاضر اليوميّ والمعيش: الشرط الأوّل لأي زمن آخر.

---

(٢٣) رواية لرشيد الضعيف، دار «مختارات» بيروت ١٩٨٩.

حكاية الحاضر في حدوده اليومية، وفي خصوصيته البائسة، هي مرجع الرواية وموضوعها:

- فالحاضر هو هدير المولدات الكهربائية التي تثقل نشاط الفكر وقدرته على الإنتاج.

- وهو الهاتف المقطوع الذي يرمي إنسان المدينة في جزيرته الفردية، ويتركه يموت بلا عون.

- وهو الغبار الذي يطفو ويخالط كل طعام وشراب.

- وهو المياه وقد انقطعت عن البيوت فانتشرت رائحة المطابخ وأماكن الراحة.

- وهو العتمة التي حلت مكان النور فاخترل زمن العيش، وتبدّر ما بقي منه في الركض وراء من يصلح قسطاً، أو يركب خزاناً صغيراً، أو يمدّ سلكاً، أو يحجب ضجة، فيتوفر حدّ أدنى من إمكانية عيش أقلّ من الحياة.  
«صار معك وقت لتبحث عن صياغة أسئلة أخرى».

بهذا السؤال يتوجّه هاشم إلى رشيد في الرواية. ورشيد مشغول يريد أن يعرف، لا لماذا يموت الناس، بل لماذا يعرض صاحب البسطة فردة كلسات واحدة (وعتيقة كذلك!)، ويغريه بشرائها بنصف سعرها<sup>(٢٤)</sup>.

إنّها المهزلة ترسمها الرواية على حدود العلاقة بين الحداثة والتحديث. فكأنّ الرواية إذ تحكي عن غرق الثقافي في اليومي، وتبدع لغة في حدود هموم المعيش، إنّما تبدع ما تراه حدائتها، وتطرح في الوقت نفسه سؤالها الضمنيّ على حداثة الرؤيا، كما على كلّ كتابة معنيّة بالبطولة، أو بالقضايا الكبرى.

إنّها المهزلة ترسمها الرواية، وقد بدت الرؤى والأحلام والبطولات، بغيابها عن الرواية، مسائل خاوية، أو مسائل تتحرّك الآن في فراغ الزمن، الزمن الذي تهاوى فيه المجتمع المدني: بناء وقيمه، أي تهاوى هذا الذي كان يؤمن للثقافة شرط استقلالها على مستواها الخاص، ويفسح في المجال لرؤى التغيير، وأحلامه، أن تتشكّل.

وبذلك تبدو الكتابة الأدبية وكأنّها تعود لتسأل من جديد عن وجهة الزمن، أو عن وجهة مختلفة له. أو كأنّها ترى أنّ على الزمن أن يرتدّ إلى حاضره المفقود. وكأنّ

(٢٤) تقنيات البؤس ص ١٣٤.



المسألة التي طرحتها حادثة الشعر على مستوى الثقافة في استقلالها، هي الآن حكاية الواقع اليومي، أو حكاية ما هو مديني دمرته الحرب. بهذا المعنى تبدو الحادثة الآن حادثة أخرى، مختلفة: إنها حادثة هذه الحكاية من حيث هي حاضر مديني مفقود. إنها ما يشكل حكاية الكتابة ويبنى حداثتها.

قد يفسر هذا الأمر تراجع اللغة الشعرية في سرد رشيد الضعيف دون أن يقتصر هذا السرد على مجرد الأخبار. ففي سرد الضعيف نقع على لغة باردة، حيادية، بلا حماس، وبلا وهج شعري، أو نجد أمامنا لغة سردية تقتل حرارة التعبير والوجدان، لغة تستقل بدالاتها وكأنها لا تخص الكاتب أو الراوي. وهي بذلك تترك للكتابة أن تشهد فقط.

لا مجال للشخصيات، في روايات الضعيف، لأن تفيض في التعبير. فهي تتكلم ضمن ضرورات المشهد الكلي، أو ضمن ضرورات ارتسام الحكاية. والحكاية ليست حكاية المقاومين، أو الأبطال، أو الصامدين... ولا هي حقيقتهم، بل هي حكاية الأشخاص الذين همشتهم الحرب أو أصابت الهلوسة عقولهم، واحتل الخوف قلوبهم... إنها حكاية حقيقة ليست هي «الحقيقة». وبذلك تبدو الشخصيات في روايات الضعيف صورة لاحتجاج سلبي أو احتجاج من موقع السقوط، سقوط تحت وطأة الحرب. إنه الرفض المطلق والكلي لواقع الحرب.

تضم روايات الضعيف دلالاتها، تتركها لتأويلنا، نحن القراء. ذلك أن هذه الدلالات لا تنهض إيجاباً في الرواية، ولا تنبني خطاباً على السنة الشخصيات، بل تبقى في تضاعيف الحدث، في نسيج اللغة الخاصة، كما في غمط الهيكلية البنائية زمنياً وحركة نمو. ولابد من قراءة هذه الروايات تضعها في سياق الكتابة الأدبية من جهة، وفي سياق زمنها المرجعي من جهة ثانية - وهو ما حاولناه وإن بشيء من الاختصار. خارج هذين السياقين، تبدو بعض روايات الضعيف، وبخاصة روايته تقنيات البؤس، حكاية على هامش المعاناة الكبرى: معاناة الدّم والموت في الحرب الطاحنة، بل دون معاناة الوطن في التحرر والتقدم، أو تبدو رواية يغلب عليها الاهتمام ببنية الشكل.

## السقوط لا المقاومة :

هل يمكن القول، في ضوء ما سبق، إنّ الرواية التي كتبها اللبنانيون في سنوات الحرب هي علامة على سقوط الشخصية تحت قصف المدينة وركامها؟  
ربّما!

فهذه حقيقة تقولها الرواية.

السقوط هو الغالب، أو هو ما يسم الشخصية الروائية في الغالب: الدّاخل هو الخطأ وفيه الخطيئة، هو مشهد الإدانة وقد اتخذ أشكالاً من الحضور متنوّعة في السرد والتّعبير:

- ففي أعمال حسن داوود مثلاً، يتجلّى السقوط في غياب الشخصية الروائية. الشخصية حاضرة فقط بعينها التي تشاهد. ما تراه هو ما تقوله، أو هو فقط ما تنقله. ووسيلة ذلك أسلوب الراوي البصري، وقد حاول الكاتب، بشكل ظاهر، وربّما قصدي، في مجموعته القصصية تحت شرفة أنجي.

لكن هناك حقيقة أخرى تبقى خارج الرواية، تبقى بلا قول في الرواية، هي حقيقة الواقع في تعقّداته، في تداخل عوامل الخارج والدّاخل وتشابك الدّاتي والموضوعي، في صمود الناس بوجه الغزو والاحتلال، في مقاومتهم للموت والخيانة ولاهيارات القيم التي حكمت عنها الرواية. هناك الشجاعة المشبوبة بالجزع، وهناك القوّة المعجونة بالدموع، وهناك الحياة في مواجهة السقوط. وهناك الخارج خلف الدّاخل وفيه.

- وفي أعمال رشيد الضّعيف يتجلّى سقوط الشخصية باتّسامها كما رأينا، بالهلوسة والأرق والارتجاج. يعاني الشخص الراوي، ولاسيّما في فسحة مستهدفة بين النّعاس والنّوم وتقنيّات البؤس من الخوف، وقد غلبته الأحداث، فبدأ عاجزاً عن التّعامل مع عالم الأشياء والنّاس حوله. يتراجع إلى دواخله هارباً من العنف ومن الفوضى، ومن اللّامعقول الذي يحيط به.

- وفي روايتي إلياس خوري الوجوه البيضاء ورحلة غاندي الصغير تقع الشخصية تحت وطأة اللّاوضوح. لذا فهي تعلن بأنّها لا تعرف ولكنها لا ترتاح إلى لامعرفتها، لا تركز إليها كي تلتفت - من ثم - إلى دواخلها أو إلى شيء آخر. . . بل تبقى حائرة في غمرة ما يجري،

وما يجري مختلط، ومتناقض غايةً ومعنى. إنه العبث والضّيع وسؤال يرتسم عن معنى الضحية وجدوى الشهادة.

- وقد تسقط الشخصية في اليأس فتستسلم لقاتل متسيد، قاتلٍ يختزل زمناً من معاني القمع الاجتماعي والسطوة الذكورية، كما في حكاية زهرة (١٩٨٠) لحنان الشيخ. فبعد الضياع تستسلم زهرة للقنّاص، أي للذكورة والرّصاص والعنف.

- أو قد تنتهي الشخصية إلى السقوط في العجز، كما في حجر الضحك (١٩٩٠) لهدى بركات، حيث ينتهي خليل، بسبب من عجزه، إلى العمل بأخلاق الحرب، أي إلى القبول بالّلصوصية والشذوذ. يستعيد خليل بذلك سطوة الذكورة كمعادلٍ لسطوة الحرب. يترك أنثويته، بما كانت تعنيه من رغبة في الحب والتواصل والحياة، ليتبوأ ذكورة الحرب بما تعنيه من قتل وخيانة ودمار.

- وقد يتخذ السقوط معنى فكرياً فتفلسف الشخصية الروائية الحياة وترى أنّ الهدم هو معناها الوحيد، شأن أنسي في رواية الظل والصدى (١٩٨٩) ليوسف حبشي الأشقر.





## الفصل الثالث

العطل والفرق: «الظلّ والصدى»  
ليوسف حبشي الأشقر



## كاتب يعود والكتابة فاعل سيّد

تشارك رواية الظلّ والصدى، ليوسف حبشي الأشقر، روايات الكتاب اللبنانيين بالتعبير عن سقوط الشخصية، لكنها تبقى، رغم هذه المشاركة، علامة مختلفة في مسار الكتابة الأدبية اللبنانية.

وكما هيأت طواحين بيروت كعلامة أولى، لكتابة تفقد موقع الفاعل في علاقتها بموضوعها فإنّ الظلّ والصدى تهيم لكتابة تستعيد موقع الفاعل في علاقتها بموضوعها. فمقابل أنسي يبرز اسكندر في صورة فاعل وكأنه من خارج المشهد. فقد كان اسكندر «مختلفاً في نظرتة إلى الأشياء والدنيا» كان «جذورياً ووجودياً»<sup>(١)</sup>، وهو بذلك مختلف، ولأنه مختلف فقد كرهه الآخرون. يعيش اسكندر في عالم «لامكان للأطهار فيه» (ص ١٤٥).

يخرج اسكندر، بهويته المختلفة، على المشهد، كأنه علامة اختلاف تكشف الحرب، ولكن لتقف ضدها لا لتقع تحت وطأتها. فالحرب التي هدمت كل شيء أظهرت في الظلّ والصدى «الفرق». إنها، كما تقول الرواية، «منظار مكبر يفضح البشر والجماعات» (١٤٥)، يفضحهم في الموقف والرؤية والغرض. الحرب كما مارسها اللبنانيون هي الظلّ والصدى، والرواية عنها هي كشف لما وراء الظلّ، وقراءة لصوت الصدى. واسكندر هو الفاعل. إنه في الرواية سيادة الكتابة على موضوعها.

يقف اسكندر ضدّ الحرب صراحة. «أنا ضدّ الحرب ولن أساهم بفكري ولا بمالي ولا بلساني» (ص ٣٧٤). واسكندر الذي يقول ذلك لا يرفض الحرب من زمنها، أي من معاشة مشهد الدّم والخراب والموت العام، أي لا يرفضها من أثرها

---

(١) الظلّ والصدى ص ١٤٤ - دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٩. وسنكتفي بذكر الصفحة في المتن طوال الكلام على هذه الرواية.

عليه، من ضياع، أو يأس، أو عجز، أو تمزق كما في الروايات الأخرى، بل يرفضها من موقع المعرفة والاختلاف.

اسكندر يعرف، ومعرفته رؤية في الواقع والتاريخ: واقع لبنان وتاريخ المسيحيين فيه. ورؤية الواقع هذه هي، بمضمونها، رؤية في أسباب الحرب ودوافعها، أو في حقيقتها وعواقبها.

واسكندر يختلف بحكم معرفته هذه. يختلف كشخص له سلوكه، وموقفه ولغته، ونظرته إلى الذات والحياة. وهكذا يتحرك السرد باتجاهين:  
- الماضي ليروي عن التاريخ والجذور؛

- والحاضر ليروي عن الواقع، واقع الحرب، أو الظل والصدى.

وإذ يتحرك السرد في هذين الاتجاهين فإنه ينسج الشاشة التي ترسم عليها دلالات الذات في علاقتها بالزمن، والوجود، والحياة. فكأنه بذلك يرسم درب الخلاص خارج الحرب، خارج وظائفها التي تتكشف بها وفيها، ولكنه يرسم ذلك الدرب، داخل الإنسان، وعلى حدود تجذره في معاني الحب والإيمان، والهوية، وعلاقة الذات بذاتها وبالأخر. و«مارت» هي المرأة «التي بقدرتها أن تعكس صورة الداخل» (ص ٥٠٣). فالحقيقة هي في الداخل، والداخل هو الذي يشكلها (ص ٤٢).

تسبق المعرفة في الرواية الحرب لأنها على علاقة بالتاريخ، تاريخ الآباء، والأجداد: قبلان، والخوري مارون، وخليل، وجرجي الحماي.

يكسر روائي الظل والصدى زمن الحاضر الروائي، بينما يتكسر هذا الزمن بذاته، أو هذا ما يبدو، في سرد روايات الحرب الأخرى. يكسر الراوي هذا الزمن في الظل والصدى، لتوظيف مقصود وواضح يخدم، بشكل أساسي، المضمون؛ في حين يتكسر زمن السرد في بعض روايات الحرب لصياغة بنية فنية يتشكل بها زمن الحرب في تمزقه وتشظيه، وتكون البنية، بنمط تشكلها، أو بشكليتها، تعبيراً عنه.

**كسر الزمن وتكسره: اختلاف في الوظيفة.**

تختلف وظيفة كسر الزمن في رواية الظل والصدى عنها في الوجوه البيضاء أو في رحلة غاندي الصغير لإلياس خوري، أو في فسحة مستهدفة بين الناس والنوم لرشيد الضعيف، فهي مثلاً في روايتي خوري تبني عالماً تتداخل أحداثه، أو تتعدد حكاياته وتتداخل في حاضر يبدو بلا ذاكرة؛ فكسر الزمن هنا هو تكسره، أو هو



أجزاءه المنسوجة بشكل يتوخى الإيجاء بضياح تاريخها وذاكرتها. إنه الإيجاء بتزامن تلك الأجزاء. والتزامن هو آلية تستقل بالحركة فتصبح قوة وسطوة. وبذلك تبدو الكتابة وكأنها ذاتية، آلية، بلا فاعل، كما الحرب في عبثيتها وضياح المسافة بين القاتل والضحية. إنها الحكاية وقد دخلت آلية الزمن الذي ينسجها. وأما كسر الزمن في الظل والصدى فيرتكز إلى الذاكرة. إنها نظرة إلى الوراء، إلى التاريخ في تواليه لا في تزامنيه كبنية لحاضر.

تكاد الكتابات التي أنتجتها فترة الحرب اللبنانية، بما في ذلك الكتابات الشعرية، ولاسيما كتابات الشبان (الزعران ١٩٩١ ليحيى جابر)، والروايات التي لم تُكتب عن الحرب (مثل أيام زائدة ١٩٩٠ لحسن داوود، وأهل الظل، ١٩٨٧، لرشيد الضعيف)، أن تكون، في العام - كما سنرى في الفصول اللاحقة - كتابات بلا ذاكرة، بلا تاريخ. وهي إذ تقتصر على ذاكرة للحاضر، فإن هذه الذاكرة تبدو مشوشة، أو فوضوية، أو متداخلة... وكأنها ذاكرة لذرية الأشياء وقد تفككت، وراحت تدور في فضاء يتشكل وفق منطق فوضاها. كأن الكتابة الأدبية تبني نصها بذاكرة لا تعي انتظام الزمن المرجعي للأحداث. أو كأنها تبنيه بذاكرة هي نفسها ذاكرة زمن مرجعي لا انتظام للأحداث فيه. وهذا ما يشير إلى المفاجأة والتصدع والهول، هول ما يقع دون توقعه. وهكذا تبدو هذه الكتابات مشغولة بالبحث عن بنية شكل يكون بمثابة ذاكرة للأشياء، بمثابة قول لما هو أكثر من مضمونه. وهكذا يبدو عالم النصوص الذي تصوغه هذه الكتابات، فضاء، أو فضاءات تزامنية، وكأنها بطابعها التزامني هذا خارج الزمن. إنه العبثي وقد تجاوز منطق التاريخ ومعقولة الواقع.

### حضور الذاكرة: الجذور والهوية

غير أن راوي الظل والصدى يكسر زمن قصة الحاضر ليفسح مجالاً للذاكرة، ورمزها ذاكرة اسكندر في تأكيد على الجذور والهوية، أي في تشبثه بالأرض مقابل الهجرة والهروب.

- يتذكر اسكندر.

- ويهرب أنسي.

يتذكر فيذهب بذاكرته باتجاه الماضي، لا من أجل الماضي بذاته، بل ليلور رؤية

للحاضر، وموقفاً من الحرب، يبينهما على علاقة الإنسان بالمكان، وعلى معرفته بتاريخه. ويهرب أنسي من عقيدته، من إيمانه بهذه المعادلة الفكرية بين العدالة والنظام المبنية على نظرية مادية. يهرب أنسي إلى اللاشيء وكأنه حين ترك عقيدته اكتشف أنه كان بلا هوية، وبلا جذور، وبلا معرفة بالإنسان وحقيقته.

يترك اسكندر الكلام للأباء والأجداد، وقد جاء بهم الراوي ليحكوا حكاية المسيحيين اللبنانيين، حكاية الهجرة، أو الهجرات. والهجرة في الرواية تعني ترك المكان وعدم التجذر فيه، أي التخلي عن الذات، والإصغاء إلى الشهوة، والانصياع لرغبة البحث عن المال والثروة. وتعني أيضاً انهيار النظام الضيعوي، وحروب الجوع والقتل. وبذلك تصل الحكاية إلى السؤال المطروح على المسيحيين: سؤال الأصل والهوية، وهو في الوجه الآخر منه، سؤال الرحيل المستمر والاغتراب الدائم.

«منذ ألف سنة نرحل، آن لنا أن نستقر» (ص ٩١)، يقول جرجي الحماي والد اسكندر، في حوار طويل مع نفسه.

كانوا دائماً يرحلون: هرباً من اليعاقبة، هرباً من الأيوبيين، هرباً من المماليك، هرباً من الأتراك... «قدر مقطوع يطلب إرادة الآخرين» (ص ٩١).

كانوا يهاجرون «طلباً للأكل»، ولكنهم صاروا يهاجرون أيضاً بدافع الشهوة، الشهوة التي «تأكل جرجي من الداخل ليصبح ذا مال» و«ليصعد سلم المجتمع المنصوب واللامتناهي الدرجات الوهمية» (ص ٩١). لقد «نسوا الأكل ليتهافتوا في الركض الجماعي وراء سلطان الكسب والتميز به» (ص ٦٨).

يتركون الأرض إلى الخارج أو إلى بيروت. وفي كلا الحالين يتركون مكان حفاظهم على الهوية والحرية. «الهوية والحرية لا معنى لهما من دون مكان. والمكان لا يتغير كل مئة سنة» (ص ٩١). نقرأ في الرواية على لسان اسكندر قولاً يضمن دعوة المسيحيين إلى التثبيت بالأرض، بكفرملات، بالجليل من حيث هو - تاريخاً، أو توافقاً واصطلاحاً - لبنان. وهذا التثبيت بلبنان، أو كفرملات في الرواية، لا يضره الخلاف على هوية المكان الأول الذي جاء منه المسيحيون؛ أي لا يضره سواء أكانت الهجرة الأولى من حوران أم من عكار، بالكوفية والعقال والقفطان والعباءة أم بثياب الشمال والقميص حتى الركبتين فوقه والعمامة والشعر المحلوق واللحي المرسلة (ص ٩٠/٩١).

## الضحية والجلاد وحساب الذات للذات :

تدين الرواية اللبنانيين الذين يتركون أرضهم، سواء أكان ذلك بدافع من الحروب أم بدافع من الشهوة والمال، أي سواء أكانت المسألة مسألة في التاريخ المسيحي أم كانت مسألة في ذات الإنسان نفسه.

في المسألة الأولى نقرأ عن الضحية والجلاد:

تقول الرواية بلسان خليل والد يوسف: «لا يمكن لنا أن نتحول من ضحية إلى جلاد» (ص ٢٣٤). وفي ذلك إقرار بوجود الضحية. سنة ١٨٦٠ قتلوا خالي، يقول خليل (ص ٢٣٤). والضحية هم المسيحيون، أو هي مسألتهم ومأساتهم في هذا الشرق. ولكن الرواية إذ تفصح عن هذه النظرة فإنها ترفض قلب المعادلة، ترفض أن تنقلب الضحية إلى جلاد، لأن ذلك سيقود إلى الخراب: يقتلون ونقتل.

ف «الشرّ يخلف الشرّ ولو بعد جيلين».

والشرّ «طريق طويلة من أبناء قايين» (ص ٩٣).

وفي المسألة الثانية نقرأ عن حساب الذات للذات. وهو حساب يتناول: - إقرار الذات بشهوتها للمال، وهو ما يقود إلى تحرر الذات من هذه الشهوة، (ص ٢٣٧).

- الاعتراف بأن العدالة تبدأ بالذات وتنتقل من ثم إلى الآخرين، «أي ينبغي أن نمارس العدالة قبل أن نطالب بها الآخرين» (ص ٢٣٧). - أن ندرك أن ثمة حقيقة هي الواقع الداخلي، وهذا يتطلب تعري الإنسان أمام ذاته. (ص ٤٢).

في هذا الحساب الذي أبرزنا بنوده تبرز أهمية الاختلاف - اختلاف اسكندر، في الرواية - عن الأشخاص الآخرين. وهو اختلاف يشبه اختلاف قبلان (الجد) عن أبيه الخوري مارون، من حيث هو اختلاف الضحية عن الجلاد، واختلاف هجرة الجوع عن هجرة الشهوة، واختلاف التجذر بالحرية عن الارتهان للحرب، واختلاف قايين عن هابيل.

«اسمع مني، مهما كان الأمر افعل مثل جدك قبلان وليس مثل جدي الخوري

مارون» (ص ٢٣٤)، هذا ما يقوله خليل لابنه يوسف، مضيفاً: «الخوري مارون، كأنه من هذا العصر، ذكي، لكن جلّاد، جلّاد...»

### العطل:

ترفض الرواية موقف الجلّاد، ولكنها تحاول أن ترى إلى جذور المشكلة.

«نحن أفواج في دير، أو سجن، له باب واحد مفتوح في زمن ضاع (...). مجموعة خائفين» (ص ١٦٠/١٦١)؛ هذا ما يقوله يوسف نقلاً عن أبيه خليل.

ومقولة الخوف من قاتل مألوفة في الخطاب المسيحي المتداول، بما في ذلك الخطاب الأدبي. ففي رواية آرايسك يقول أمين حين يرى صورة مخايل الأبيض وهو يتأمل في جثتين من جثث مجزرة صبرا وشاتيلا: «خلف هاتين الجثتين الهامدتين (...). [تكنن] مشكلة المسيحيين في لبنان الذين دُبحوا، هؤلاء الذين - منذ ستينات القرن الماضي - يضطهدهم الدروز والمسلمون...»<sup>(٢)</sup>. ولكن رواية آرايسك تنتهي بدعوة داوود (اليهودي) لمساعدة آل شماس (المسيحيين) في بناء البيت، في حين ترد الظل والصدى المشكلة إلى قايين، أو إلى العطل؛ و«العطل هو الخليفة»، والحرب «تقع لأنها من ضمن العطل كالولادة والمرض والموت»<sup>(٣)</sup>. ولهذا يقول اسكندر: «أنا لم ألد كي لا أساهم في العطل» (ص ٤٦٩)، ويقول عن الخوري مارون: «قد نكرهه، لأنه أورثنا المشكلة».

تبرّر آرايسك المشكلة؛ وأما الظل والصدى فتعلّلها رادة إياها إلى الذات، إلى صوت يقول وصدى يردد ويُنتج التكاثر. الصوت، حسب الرواية فرد، والصدى جماعة. والجماعة تردّد ما قاله الفرد. فكأن الرواية تقول بأنّ الموارنة اليوم يرددون ما قاله الخوري مارون ذات يوم، على اعتبار أنه هو الذي «أورثنا المشكلة».

«الخوري مارون شرّ خلف قبلان، وقبلان خلف خليل، و خليل [خلف] يوسف، والشرّ يخلف الشرّ ولو بعد جيلين» (ص ٩٣).  
«طريق طويلة من أبناء قايين» (ص ٩٣).

---

(٢) انظر رواية آرايسك لأنطون شماس، ص ٢٧١. النسخة الفرنسية المترجمة عن العبرية، دار «آكت للترجمة»، باريس ١٩٨٨.

(٣) الظل والصدى ص ٤٦٩. مرجع مذكور. وسوف نعود إلى ذكر الصفحة في المتن حتى الانتقال إلى موضع آخر.



طريق طويلة من إرث الشرّ، من إرث المشكلة و«الجماعة تحمي الفرد». هكذا يظن الفرد. لكنّ الجماعة فعل عبثي، فعل الصّدى» (ص ١٦٠).

الجماعة ليست إذن الصوت الحقيقي، ليست ذاتها ولا حقيقتها، ليست واقعها ولا زمنها. . . بل هي مجرد صدى لصوت كان شرّاً. تُكرّر الجماعة الصوت فيتكاثر ولا تكون إلّا صداه.

لكن اسكندر فرد آخر وصوت مختلف في الزّمن الحاضر، معه ينحرف المعنى في الرواية، يتغيّر الموقف وتختلف الرؤية للواقع والتّاريخ. إنّّه فاصلة، أو نقطة بداية في قلب الحرب الأهلية في لبنان، أو هذا ما تحاول أن تقول الرواية. فهذه الرواية هي حكاية مشكلة، و«هي صوتان»:

- الفرد قاين الذي نهج درب القتل، قتل أخيه، لحل المشكلة المسيحية: مشكلة الهجرة، أو الهجرات، والأصل والهوية والصّحية والجوع. . . فكرّره الجماعة، فتكاثر وكان شرّاً.

- والفرد اسكندر، المختلف، الذي ينظر إلى درب آخر لحلّ المشكلة، درب لا يقتل فيه الأخ أخاه.

### اسكندر: الفرد في معادلة التميّز والمعرفة:

على هذا النحو تتحاور الرواية الماضي، ولكن لتحاور الحاضر، ولتكشف فيه الصّدى، أو صدى صوت من الماضي، صوت فرد كرّره الجماعة فتكاثر في الحاضر. قوام الحوار صوت اسكندر المختلف؛ فرد آخر يبدأ خارج الصّدى وكأنّه وجد ليكون في قلب الأشياء أو لا يكون. وقلب الأشياء هو ما حوّل اسكندر إلى شكل مغاير فكرمه الآخرون. ولكن اسكندر هو ذاته، ولن يغيّر هذه الذات ليصبح مثلهم، لأنّ هذه الذات هي «تمجيد لصورة إلهية للإنسان»، أو هي «ذات إلهية» (ص ٢٠٦). والإلهي فيه هو صوته الفرد لا الصّدى، وهو الحقيقة التي تكشف الصّدى.

الذّاتي الإلهي في اسكندر هو اختلافه، ومنه يأتي الحلّ، لكن المشكلة تكمن في التّاريخ، فكيف يستوي الأمر إذن في الرواية؟

ليس الذّاتي فعلاً، أو عملاً، بل هو صوت، كلمة، أو معرفة، أي هو فاعل يعيد النظر في التّاريخ ويكشف معنى المشكلة.

تقطع المعرفة مع صوت الخوري مارون، صوت الفرد في التاريخ لأنها نقيضه، ولكنها تحاور صدهاء، الجماعة، أو المارونية، في الحاضر، راسمةً بذلك ما يبدو وكأنه خطٌ آخر في العلاقات اللبنانية.

في الحوار يحافظ الذاتي الإلهي في اسكندر على تميزه وتعالیه. فصورته هو أشبه بمرآة موضوعة خارج الزوايا المتقابلة في الحرب، أو خارج المواقع المتصارعة فيها. وهي من موقعها تُري، تعكس ما وراء الظل وتكشف صوت الصدى. والصدى هو الآخرون، شخصيات الرواية المشاركة في الحرب، وهم في غالبيتهم الفاعلة مسيحيون يدافعون، حسب ظنهم، عن الوجود المسيحي. إنهم في نظر أنفسهم الضحايا الذين يقولون: إذا لم نقلتهم قتلونا أو، كما يقول أسد: «هذه المرة لن نذبح كالنعاج» (ص ١٦٦).

ما يقوله هؤلاء صدى تحاوره الرواية، أو يحاوره اسكندر دون الدخول في علاقة صراعية مع أحد. فاسكندر ذات صافية، متحصنة بالإلهي فيها. هكذا تتجلى العلاقة الصراعية لا في اسكندر بل في يوسف: يتأمل يوسف اسكندر من بعيد، يسمعه يحاور أباه خليل (والد يوسف) من بعيد، يفكر فيه من بعيد، ويعيش صراعاً داخلياً مع ذاته، هو، في الوقت نفسه، صراعه مع شخصية اسكندر. وبهذا الصراع الداخلي المرتكز إلى صوت اسكندر، يبدو يوسف صورةً لمعاناة التحول في وعي الجماعة؛ فكان يوسف أثرٌ لحوار الصوت (اسكندر) والصدى (يوسف).

صوت الحاضر هو اسكندر، ولكنه - بالإلهي فيه - يتجاوز الزمن ويسمو إلى مطلقٍ له هو حقيقته. وأما يوسف فهو في الحاضر إرث الماضي: إنه حفيد السلسلة. هو يوسف بن خليل الذي اكتشف الصدى أول مرة في كنيسة السيدة، فراح يخلقه. يقول فتقول الجُدُر، ويكتشف إمكانية التكاثر (ص ١٦٠). لكن الصدى الذي اكتشفه خليل يرجع صوت الخوري مارون، صوت الفرد في ذلك التاريخ.

ما يعيشه يوسف من صراع، على امتداد الرواية، هو صراع مع اسكندر لكن داخله. كأن يوسف في هذا الصراع هو من طينة الإنسان المادي، أو البشري الذي مازال يعاني مشاعر الرغبة في التملك والسلطة، مازال الصدى لتلك الشهوة التي دفعت بجدوده إلى ترك الجبل، والتوجه إلى المال والمدينة، أو كأنه مازال الصدى لرغبة الانتقام، للشر، لقايين الذي يبدو وكأنه من هذا العصر: ذكياً، ولكنه «جلادٌ، جلادٌ».

وكأن اسكندر في هذا الصّراع هو من طينة الإنسان الرّوحي المتحرّر من شهوة السّلطة والتملّك. كأنّه هابيل حين يكون قادراً، كأنّه صوت المحبّة الذي لا يأتي من موقع الضّعيف. إنّهُ صوت التّحرر والتّجذّر في الهويّة، هويّة الذات الّتي هي «تمجيد لصورة إلهيّة للإنسانيّة» و«الّتي لا تغيب عن أرضها الشّمس» (ص ٣٦٤). إنّهُ صوت الكوني في الفردي.

بين اسكندر ويوسف تبرز «مارت»، المرأة الغربيّة الّتي تعيش مع اسكندر دون زواج، ويحبّها يوسف بدافع الحسد والغيرة من اسكندر. بوجودها هذا تبدو مارت دلالةً تنسج الفارق بين الصوت والصّدى: - الصوت (اسكندر) الذي لا يلد ولا يخلق الصّدى، ويسمو إلى المطلق، غني ولكن لا تتملّكه شهوة المال، محبٌ ولكن لا تتملّكه شهوة الآخر، قوي ولكن لا تتملّكه شهوة العنف؛ والصّدى (يوسف) الذي يعاني شهوة التملّك للمرأة والمال والقوّة.

وقف اسكندر خارج الحرب، ودخلها يوسف فعاش صراعه مع اسكندر داخل نفسه وعانى المعاني الباطلة للحرب، فانتهى إلى الاعتراف بأنّ القتل كان للقتل وحده (ص ٥٠٩)، وكان بذلك الوعي الذي أوصلت إليه الرواية.

في منزله في بيروت الغربيّة بقي اسكندر، لا لأنّه تبنّى موقف النّاس فيها؛ كما أنّ صعوده إلى كفرملات لم يكن قبولاً منه بقول أهله فيها. لقد قيّد اسكندر نفسه، عزل نفسه عن الطّرفين، أغلق أبواب داره عليه، وغطّى أثاثه وتحفه بالبياض، تحصّن في وحدته فكان مع ذاته، مع اللّألؤن وكأنّه يعبر بذلك عن تحرّره من كلا الطّرفين أو من الموقفين، ولسان حاله:

«هنا لن أكون كما يشاؤون، وعندكم أيضاً لن أكون كما تشاؤون» (ص ٤٧١).

هذا ما قاله ليوسف. وحين ذهب اسكندر إلى كفرملات، فيما بعد، فإنّما لوداع أمّه الوداع الأخير، وليترك الرواية، أولتتركه الحكاية مطّارداً بالرّصاص.

### يوسف: الجماعة في معادلة الشهوة والخراب.

اعتصم اسكندر بطهارته، وقبل يوسف الوسخ (ص ٥٠٣) فدخل الحرب ليكتشف، في نهاية الرواية، أنّه دخل متاهةً رأى آخرها، كما يقول، «براقاً» (ص ٥٠٨). وأمّا درب المتاهة فكان الانتقام: لقد قُتل خليل والد يوسف، فوقف

يوسف على حواجز القتل ليثار لأبيه ، و«رأى أنه لن يشبع من القتل لأنه لم يقتل قاتل أبيه» (ص ٥٠٢).

شهوة القتل التي استبدت بيوسف بدافع الانتقام، تجد مرجعاً لها عند ميشال القائد الذي كانت الشهوة تأكل عينيه.

«كنا نحب الشهوة في عيني ميشال» (ص ٣٩٩)، يقول يوسف.

وبعد أن صوّب إدغار (رئيس حاجر «التباريس») رصاص الكلاشينكوف على المونسنيور فأصابه، قال ميشال:

«من يسكن مناطقنا يجب أن يخضع لمنطقنا» (ص ٤٠٣).

هكذا كانت الشهوة: شهوة القتل، وشهوة السلطة، وشهوة المال (عند أسمر وغيره) أو الشهوات التي تحاربها الأديان، تقود في نظر الرواية، إلى الخراب (ص ٣٩٩).

يعيش يوسف صراعاً مع الذات هو، في دلالة العامة والعميقة، صراع في الوعي الجمعي الطائفي، المسيحي، تعكسه الرواية. والصراع هو حركة نمو واكتشاف ومعرفة، بدءاً من اسكندر ووصولاً إليه، إلى اسكندر الثابت بمعناه، وبمعرفة منذ بداية السرد حتى نهايته، ولعله كان كذلك قبل دخوله الرواية.

يعاني يوسف جدل التأمل والسؤال، أو جدل الجهل بحقيقة اسكندر ومحاولة معرفته... ثم يكتشف الحقيقة أو حاجته الجارحة إلى العنف، «كأن العنف هو الهدف ولا شيء سواه» (ص ٥٠٢).

يكتشف يوسف المعنى الذي كان اسكندر يراه. يكتشف أن الحرب اللبنانية ليست سوى ظلّ وصدى، شبيهة بحروب العشائر وجميع الحروب؛ إنها غنائم، يقتلون ويعيشون مما يغنمون.

«صرت سارقاً» (ص ٥١٢)، يقول.

### الحوار المسيحيّ المسيحيّ: أو حوار الصوت ضدّ الصدى:

حوار يوسف مع ذاته هو الحوار المسيحيّ المسيحيّ الذي تقيمه الرواية في حاضر حكايتها. لكن المسيحيّ هنا ليس المسيحيّ بالمعنى الإيمانيّ الدينيّ، بل بمعانٍ أخرى: واحدها كائن في التاريخ ويشكل حوار الرواية مع الماضي، والباقي كائن في الإنسان



نفسه، أو في الشهوة التي تغلب عليه. ولذا فإن حوار يوسف مع نفسه يبدو أعم وأبعد منه. إنه حوار الرواية ضد الجماعة، الصدى، وضد المشاركين في الحرب بالفكر والسلاح والمال، ضدهم جميعاً بدوافعهم المستترة. إنهم، وكما تسميهم الرواية، محاربو الظل.

السرد الذي يخلع أبواب الذاكرة ويتركها تحكي طويلاً، وبلا خوف، عن الماضي، يتمدد على مساحة واسعة من الحاضر لينسج كوامن الذات، ليفصح عما لا تفصح هي عنه.

في هذه المساحة، مساحة الحوار مع الحاضر، تتشكل إشارات هامة لخلفية الظل وتتهاوى المعادلات التي صاغت الحرب وشرعت على أساسها القتال. أبرز هذه الإشارات يقول بأن الحرب هي:

- حرب غلبت فيها القضية على الوطن وصارت القضية قضايا، وصار كل من هنا وهناك يدافع عن قضاياه (ص ٤٦٣).

- حرب يلتقي فيها «اليمين واليسار متعانقين خلف الظهر، كلاهما يقتل، كلاهما يسرق، كلاهما يكذب، كلاهما يتعصب...» (ص ١٩٠).

- حرب غدت «سلوانا، قوتنا، قوتنا...»، لذا يجب أن لا تنتهي! (ص ٥١١).

- حرب الأغنياء الذين شجعوا «أسمر» على تهديم المدرسة (ص ١١٠).

- حرب من «نذر نفسه للاستعمال، للارتهان لأحد أو لشيء، أو لشعار وليس لإيمان أو عقيدة أو موقع، وهنا الهاوية، هنا الجحيم...» (ص ٤٤٢).

«هل عرفت لماذا تحارب؟» يسأل اسكندر.

«لا»، يقول يوسف.

يوسف الصدى لا يعرف.

لكن اسكندر الصوت المختلف يعرف.

الصوت:

## حقيقة الحرب وحقيقة الثورة

صوت اسكندر، الفرد، مبثوث في الرواية، وهو صوت الوعي النقدي، ووعي الرواية المعارض لكلّ المواقف الأخرى.

الوعي النقدي، صوت الفرد، لا يقف عند حدود رفض الحرب، بل يقدم معرفة بأهدافها وبدوافعها المستترة، يكشف الظلّ، ينسج إشارات الخلفيّة، ويفصح عن القصد المستتر.

يبدو الصوت معارضة في وجه المعارضة، أو ثورة على «الثورة». فلئن كانت الحرب، حسب البعض، هي ضدّ إسرائيل وأميركا، فإنّ الصوت يفصح بأنّها لحساب إسرائيل وأميركا (ص ١٩١). ولئن كانت الحرب، حسب المعلن، هي من أجل الوطن والقضيّة والمصير، فإنّ الصوت يكشف أنّها ضدّ الوطن والقضيّة والمصير (ص ٤٦٩). فهذه الحرب هي من أجل الإبقاء على العطل، ولو كانت ضدّه لخاضها اسكندر.

يفصح صوت اسكندر، من حيث هو حقيقة لا صدى، عن فهم آخر للثورة. ينقد ما يراه الآخرون ثورة، لأنّ ما يراه الآخرون ليس إلّا صدى وظلّ لما هو ضدّ الثورة.

يفصح صوت اسكندر عن حقيقة الثورة التي هي ثورة الإنسان على ذاته. الثورة هي تغيير على مستوى الذات بما يعنيه من وعي، ومعرفة، وإحساس وحلم ورغبات، وعلاقة بالآخر. إنّها ثورة في الكيان، أي مجاهدة للارتقاء بالهويّة: هويّة الإنسان في الطبيعة والتاريخ.

صوت اسكندر الفرد هو منظور الرواية، وهو وحده النقدي المختلف عن كلّ الآخرين، جوهرى بمعدنه، لذا يتوجّه إلى جوهرى في الإنسان، ويرى أن تكون الحرب ضدّ العطل الذي أفسد الجوهرى فيه، أي ضدّ الشهوة في تعدّد معانيها. أمّا جوهر المعاني فهو الحبّ بلا شهوة؛ وهو ما نراه بين اسكندر ومارت: سلوك دؤوب يمارسه اسكندر للتعبير عن تحرّره من شهوة التملّك وما يلازم التملّك من سلطة أو سطوة.

علاقة اسكندر بـ مارت تبدو في الرواية رمزاً لكل علاقة حبّ أخرى موصوفة بالاستقلال والحرية: علاقة تبدأ من الكينونة الإنسانية وتنتهي في مكان تتحقق فيه. وبين الإنسان والمكان ترسم الهوية. لا ترسم الهوية بتملك الآخر، كما أنها لا تقتصر على تملك المكان، بل هي مسألة في الجوهر، في الذات، في التحرر من الشهوة. أو هي مسألة ترسم لنا المعادلة التالية:

نعطي دون خضوع.

نأخذ دون تسلط.

يتجاوز المنظور النقدي في الرواية الرفض، إلى المعرفة، لذا فإنه حوار يصوغ جدل السؤال والجواب. تحارب الرواية الحرب ولا تكتفي بعرضها، تكشف قصدها فإذا هو كما يقول اسكندر:

«إحراق بيروت، المقصود إحراق بيروت، احتلالنا، من الجبل إلى الشاطئ، نحن في خطر، نهجر ونهجر، نهجرون ونهجر، تعبئة الحقد ليواري حقدهم، تعبئة الحقد ليواري حقدنا، تعبئة العنف، هنا وهناك كي لا يبقى مكان للعنف». (ص ٣٩٨).

في هذه اللغة إشارة معرفية واضحة إلى طرف ثالث، فالحقد تعبئة من خارج، وضدّ «هنا» و«هناك». إنها تعبئة من أجل العنف. العنف هو غاية الحرب لا الوطنية والوطن.

وبهذه الإشارة تخرج الـ «هنا» والـ «هناك»، أو الـ «نحن» والـ «هم» من إطار الثنائية، ثنائية الطائفتين والمنطقتين. تصير الـ «هنا» هنا فقط والـ «نحن» نحن فقط، وأما «هم» فتصبح طرفاً ثالثاً يتجاوز في الرواية الوجود الفلسطيني (ص ٣٩٦) ليشير إلى فاعل أول هو المرجع الأساس في التعبئة والقتال.

تكشف الرواية القصد، فيقول اسكندر بكلّ وضوح:

«إذا حاربنا سيحصل ما يريدون أن يحصل، وما يريدونه أن يحصل، على حسابنا سيكون» (ص ٣٩٥).

الـ «هم» في لغة اسكندر توحد الـ «أنا». الـ «هم» الفاعل الرئيس ترفع عن الـ «نا» معنى الفاعل، تحيل لغة اسكندر هذه على معنى الظلّ والصدى. وفي «سيكون»، كلام على المستقبل هو بمثابة معرفة مسبقة بالعواقب.

يرفض اسكندر الحرب من داخل قصدها، من المنطق الذي يحكم منطلقها، يرفضها من موقع المعرفة لا من موقع النظر المشهدي، الذي هو أثر للحدث، أو لوقائع الحرب. وهو، من هذه المعرفة، يرى وقف الحرب بالإحجام عنها (ص ٣٩٥).  
إنه صاحب موقف نقيض.

لكن ما يقوله اسكندر في الرواية هو كتابة في زمن الحرب. ولهذا فإنه يبدو كلاماً، أو موقفاً ذهنياً، لأنه في لحظة الانفجار، أو في الحدث، فاعل بلا فعل. ربما لذلك تكسر الرواية زمن عالم حاضرها، تفتحه مطولاً على الماضي، فالثورة في منظورها ثورة في الكيان، وهي بهذا المعنى لا تكون بالحدثي، بل بالمعرفي، أو بالثقافي: ثقافي له من التاريخ جذور تعيد الرواية فيها النظر، تحاورها وتنقدها، فتنج المعرفة، وله من المستقبل الإمكان وهو ما يسعى إليه السرد.

ثورة في الكيان هي ثورة الظل والصدى، وهي، في معناها الأعمق، ارتقاء بالذات البشرية إلى الذات الإلهية في الإنسان.  
هل هي نظرة فوقية للحل؟

أم هي نظرة تركز إلى اللوغس الديني المسيحي لتكشف أن المشكلة ليست كما يظن أصحابها مشكلة المسيحية، بل هي مشكلة الظل والصدى؟  
ربما!

وربما فسّر هذا انفتاح الرواية على ماضي الأجداد والآباء المسيحيين، واختيار غالبية شخصيات الحاضر الروائي من أحفادهم.

### الراوي: فاعل يعود إلى الحكاية

من هذا الموقع - من موقع الكلام على الحرب في حدود المشكلة المسيحية بشكل أساسي، أو في حدود الحوار لرؤية المسيحيين للمشكلة، ومن موقع المعرفة النقدية التي تقول بضرورة إيقاف الحرب بالإحجام عنها، وبالتالي بضرورة الخروج من منطق العلاقة الثنائية المسيحية الإسلامية، للدخول في العلاقة الصحيحة والحقيقية مع الوطن - تنعطف رواية الظل والصدى بالكتابة اللبائية، كتابة العقدين الماضيين، لتضعها مجدداً في موضع الفاعل دون أن تستهدف - شأنها - صياغة عالم يتحول الفاعل فيه، (الراوي، أو بطل الكلام وصاحبه) إلى مجرد شاهد.



ينكسر زمن القصّ بشكل حادّ وواضح في الظلّ والصدى»، ويتخلخل عالمها، ومع هذا فإنّ الظلّ والصدى تفارق رواية المشهد في نمط البنية. ذلك أنّ السرد إذ ينكسر ويتخلخل فإنّه لا ينسج في الظلّ والصدى تزامناً عالمه، كما هو الحال في رواية المشهد. يحافظ السرد في رواية يوسف حبشي الأشقر على نمط التوالي. والانكسار في زمن القصّ هو فواصل تقسم الرواية إلى فصول، أو إلى محاور تتجاوز أكثر مما تتداخل وتتبنين. لا يبدع انكسار زمن القصّ في الظلّ والصدى تقنية سرديّة كما هو الحال في تعامل رواية المشهد مع الزمن السردى المتخيّل. وهكذا يبقى التسلسل، رغم الانكسار والخلخلة، هو ما يحكم خيط السرد، أو هو الطابع العام لبنية رواية الظلّ والصدى.

### استنتاج

أمام هذه التجربة اللبنيّة للكتابة الأدبيّة بشكل عام، وللكتابة الروائيّة بشكل خاص، يبدو لي الأمر وكأنّنا أمام كتابة نبحت فيها عن فاعل نراه يترك لشكل الكتابة أن يتحكّم فيه، فالكتابة هذه مشغولة بنمط بنيتها، فكأنّها بذلك تودّ أن تقول بتشكّلها اللغوي لا بتعبيرها؛ تتقدّم بلعبها الفنيّ، تحاول شكلاً ثقافياً نوعياً للسرد. ويبدو تكنيك الكتابة همّاً، به تودّ أن تقول ما تقوله وكأنّ الكتابة بحث عن شكل يوائم قول الحرب، أو كأنّها بحث عن إنجاز فنيّ يبني ما هدّمته الحرب، تبني:

المشهد.

مشهد الخراب.

منه تحاول الكتابة أن تصوغ قيمها في الثقافيّ الفنيّ: فهو في الثقافيّ شهادة ضدّ الحرب، موقف ضمّنيّ معارض، ينتقد تهاوي معنى الثورة فيها، أو معاني الإصلاح والمقاومة والتغيير، وقد تهاوت هي نفسها. وهو في الفنيّ تدوين أو نقل للحكاية، يتوسّل الحوار، نطق الناس، حكاياتهم ولغاتهم. إنه كلام يلتصق بالمرجع، يزامنّه فيدو بلا زمن. وهو بذلك كلّ المشهد الذي قد لا تقنع أجيال الوعي البصريّ القادمة، أجيال تكنولوجيا الصّورة وآليات التّركيب، أو القصصيّة والتوليف، بغيره، أو قد لا يقنعها غيره.

غير أنّ ما يتعدّد في الظلّ والصدى ليس المشهد بل معاني الرائي. ومعانيه معرفة، أو

وعى وإدراك. لذا لا يشعر الرائي (الراوي) بالضيق، بل هو فاعل، أو ذات تشعر بقوتها أمام جهل الآخرين وضلالتهم.

الرائي (الراوي - الكاتب) يلتقي في كتابته، كما يبدو لي، مع الكتابة الشعرية المستقبلية، كتابة الرؤيا في الستينات؛ لكن يبقى المنطلق عنده هو الرؤية. كيف؟

وهل أسقط، بهذا الكلام، في التناقض، أو في المحال؟ لا.

فالمسألة مسألة حركة في الزمن الروائي. فكأن الراوي - الكاتب يتحرك، بحكم اتساع زمنه وامتداده بين الماضي والحاضر، بين الرؤية والرؤيا، أي بين الواقع والإمكان: معرفة ما قبل، المستقبل أو استشرافه. فكأن روايته بذلك هي استمرار لرواية ما قبل الحرب، رواية الرؤية، وهي أيضاً تطوير لها باتجاه الرؤيا الشعرية؛ وكأننا في الظل والصدى مع سرد يتقاطع فيه النثري والشعري لا كلغة، بل كنطق وتعبير هما شعرية اللغة.

كما أن المسألة مسألة بنية: ففي الظل والصدى تتعدد المحاور كما في طواحين بيروت (ليوسف عواد). في كلا الروايتين يتسع عالم السرد، وتبدو الشخصيات وكأنها تتقاسم دور البطولة، فيترجح الفاعل الرئيسي بينها، ويبدو أحياناً على وشك التراجع عن مركزية الفعل. ومع هذا تفارق الظل والصدى، بنيوياً، طواحين بيروت، فتعدد المحاور في الرواية الثانية يحرص على نسج تماسك عالم الرواية، ربما لأن هذا العالم يتسع، بشكل أساسي، في حدود زمنه الحاضر: زمن لبنان الذي يسبق الحرب، ويهيء، بالتناقض فيه، لانفجار الحرب. وأما المحاور في الرواية الأولى فتتعدد مخلخلة عالم الرواية. يخلخل تعدد المحاور عالم الظل والصدى ليترك زمن الحاضر مجالاً رحباً لحضور الماضي فيه.

بهذه المفارقة تبعد الظل والصدى عن طواحين بيروت لتقارب رواية المشهد، لكن دون أن تماثلها. وتلامس الظل والصدى بتخلخل عالمها تفكك عالم رواية المشهد.

تصارع الكتابة الأدبية الحرب بأدواتها الخاصة. تهدم الحرب الواقع المرجعي، وتهدم قيمة، فتسعى الكتابة لإنتاج قيمها المختلفة في الثقافة والأدب. وهي بهذا السعي تبدو وكأنها تتأرجح بين الفن السوسيولوجي والفن للفن:

تميل إلى الفنّ السوسيولوجي، أو هذا ما تبدو أنها تفعله، بارتكازها إلى الأدلة وبإضمارها توجُّهاً يحفز القراءة على رفض الحرب، أو الاحتجاج عليها؛

وتميل إلى الفنّ للفنّ، أو هذا ما تبدو أنها تفعله، بتهميشها الذات الفاعلة (البطل أو الراوي البطل...)، وبتغليب حضور الموضوع - الحدث فيها.

وهي إذ تهمش هذه الذات، تتخصّص بمرجعيتها، وتفارق الرواية الغربية الجديدة. ففي هذه الأخيرة كان تهميش الذات مرتبطاً بتعاظم سلطة الآلة وطغيان حضور المؤسسة ووظيفتها، في حين جاء تهميش الذات في الرواية اللبنانية مرتبطاً بطغيان الحدث - الحرب وما عنته من سلطات إيديولوجية مختلفة. فكأن الرواية اللبنانية تبني لها بذلك مكاناً جديداً يضعها بين واقع السياسة وتمرد الأدب، أو بين راهنية السياسة واستراتيجية الثقافة والفنّ.

هكذا يبدو لي الأمر من جهة.

وأما من الجهة الثانية فإنّ الأمر يبدو لي وكأننا أمام كتابة مازالت تعاني قلق تشكّلها الذي هو قلق فاعلٍ يودّ أن يقول أكثر ممّا تقوله الكتابة بشكلها. يرفض هذا الفاعل - الراوي - البطل - الكاتب - المثقف، سيادة الكتابة عليه، فهو منتجها ولذا يرفض الوقوع تحت سلطة شكلٍ هو بالتزامن فيه مطلق. بالتزامن يتسيّد الشكل، وقد ينفي التاريخي، أو قد يُدخله في آليته فيغيّبه، وذلك حين يتراجع الفاعل أو يتميّع الموقف منه.

يصارع الفاعل، في الكتابة اللبنانية التي تعاني قلق تشكّلها، زمناً يهتمش فيه المثقف. يعاني مسألة دخوله في آلية هذا الزمن، أو مسألة تألّينه فيه، وهو بذلك فاعل يتمزّق، يضيع، لا يعرف... فتكتبه الكتابة.

وفي هذا البحث المزدوج: بحث الفاعل في الكتابة وبحث شكلها، نرى إلى قلق الثقافة ومعاناة سؤالها: قلق الحضور في الحدث والتاريخ، ومعاناة التميّز في التعبير والأدب... والحرب فاصلة في المسار وانعطافة في القيم.





## الفصل الرابع

العطل الآخر: «أيام زائدة» لحسن داوود



يقدم حسن داوود لغة روائية مميزة للحكاية التي تحكيها روايته، فتقارب هذه الحكاية أكثر من حكاية أو توحى بها حاملة بعضاً من خصائصها.

الحكاية في أيام زائدة(\*) أبعد من المكان الذي تحكي عنه. وما يبدو عطلاً إنما هو عطل آخر مختلف عن ذاك الذي تحكي عنه الظل والصدى ليوسف حبشي الأشقر. فالذاكرة في رواية حسن داوود أشبه بمرآة ترى فيها الذات، وقد فاضت أيامها وزادت، عطلاً آخر، هو عطل المكان نفسه بما يعنيه من فضاء للحركة والعيش ولارتسام وعي بالناس والأشياء.

تخرج أيام زائدة بلغتها الروائية من الحرب ولغتها، ولكن قراءتها تحملنا على التأمل في هذا الوسخ الذي يبرز، في مرآة الذاكرة، لصيقاً بالمكان؛ فكأنه يفيض، كما الأيام، ليمس الدواخل، أو كأنه في المكان زمن وفي المرأة ذات. لكن، يبقى ما يوحى به وسخ المكان، دلالة قائمة بالقراءة، وتبقى الرواية مفتوحة على قراءات أخرى، أي على دلالات أخرى في الراهن والزمن. وفي ذلك إبداعها.

في زمن الحرب، أو في سنواتها الأخيرة، كتب حسن داوود روايته أيام زائدة (١٩٨٧ - ١٩٨٨). ولكنه لم يكتب عن الحرب. ولعل في هذا مفارقة تستاهل التوقف والتساؤل.

فالحرب اللبنانية، أو الحرب في لبنان، شكّلت مرجعاً ازدهرت به الكتابة الروائية، حتى صار الكلام على رواية لبنانية مميزة أمراً ممكناً، أو واقعاً. كذلك شكّلت هذه الحرب مادة لافتة، وموضوعاً جذاباً، بل وأساسياً لروايات بعض الكتاب العرب.

الروائيون والقصاصون الناشئون في لبنان تلازم مجيئهم إلى الكتابة وقيام الحرب في وطنهم. ومن كان كاتباً قبل الحرب تحوّل بكتابته نحوها وصارت الكتابة، لا

---

(\*) صدرت عن دار الجديد، بيروت ١٩٩٠.

الرّوائية وحسب، بل كلّ كتابة، بمثابة تعبيرٍ الحرب، تقوّلها وتتنفّس مناخها لتصبح جسدها ونبضها بامتياز.

حسن داوود نفسه تحرك بكتابته في هذا المحيط، وكتب روايته بناية ماتيلد في علاقة واضحة مع هذا المرجع الحيّ والطاغي الذي غلّف كلّ شيء، وافترش مساحة الرؤية والتفكير، وتغلغل في المشاعر والعقل والدّم والحياة.

كيف تضعُ إذن أيام زائدة المسافة مع مرجع كهذا وتحرّر من طغيانه، كيف تترك المرجع الحيّ وتبتعد عن المكتوب به فتحملنا على أن نسأل عن معنى هذه المفارقة؟

وقد يقال: ما شأن السؤال عن هذه المفارقة ونحن نودّ الكلام على الرواية؟ لماذا نطرح السؤال عن علاقة الرواية بموضوع مادامت قد ابتعدت هي نفسها عنه وغيبته عنها؟ أو لماذا نتوقّف عند علاقة لا تتوقّف عندها الرواية، ولماذا نبحث عن الشيء حين يغيب؟

لكن هل غياب الأمور حين تكون بهذا العمق وبهذه الضخامة، أو حين تكون هي زمن الكتابة والكلام، وهي الواقع والتاريخ، وهي ما يقرّر الحياة والمصير، هو غياب بلا معنى وبلا أثر، لا فينا نحن القراء بل في الرواية نفسها؟ أليس غياب الشيء أحياناً هو حضوره في أثر له، أو هو حضوره في الوجه المختلف، أو في البعد الآخر له؟ وهل للمفارقة، أو للمفارقات، حين ترسم في إطار العلاقة بالتاريخي أن تكون بلا دلالة أو بلا مؤشر قد يكون هو مفتاح الدخول إلى العمل المكتوب، وقوام قراءة تسعى للكشف عن حقيقة ما يقدمه عمل يدعي لنفسه الحضور في عالم الإبداع؟

هل يمكن لـ أيام زائدة أن تدعي لنفسها حضوراً، ربّما مميّزاً، في الإبداع الرّوائي اللبناني فتستحقّ القراءة في زمن كث فيه الكلام، وفاضت عنه الكتابة، وبات التغيير الذي ألزمت به الثقافة العربيّة نفسها قراراً يتخذ بعيداً عن الثقافة والأدب؟ نسأل هذا السؤال وقد باتت الثقافة، ثقافة الكلمة خاصّة، أمراً مشكوكاً في جدارته وجدواه، وهو ما دعا الثقافة - من حيث هي أساساً نقد وحوار - للبحث عن سؤالها القادر على تفسير المرحلة وقد عمّها الخراب ودخلت في عصر السّلطة الأميركيّة، وفي إمرة حُكم ينصبّ نفسه سيّداً مطلقاً للعالم، ويخطط مصائر البلدان والشعوب، ويحلّ حضارة الإعلام مكان حضارة القراءة، والتلقين والتطبيع مكان التساؤل والتفكير، والتكنولوجيا مكان العقل، والآلة والآلية مكان الإنسان والتاريخ.



لكن ما دخل رواية، مجرد رواية، لكاتب، مجرد كاتب، في وطن، مجرد وطن وصغير، بكل هذه المسائل الكبيرة؟  
لعل في قراءة الرواية قراءة لا تسقط التاريخي، أو تلغي المرجعي، ما يعلل هذه الأسئلة ويقارب أجوبة لها.

\*\*\*

تكاد الحكاية في رواية أيام زائدة أن تكون حكاية بلا حدث أو بلا حدث هام، تكاد أن توهم بالسيرة، وتقتصر على شخص الجد. فهو وقد وصل إلى نهاية عمره يتذكر ويحكي، أو يحكي ويتذكر. فمن الحكيم المنسوج على قاعدة الصمت تتم عملية التذكر. والحكي كلام في الحاضر. والحاضر هو الصيغة، صيغة الفعل الذي يتحرك في فضائه الجد. فكأن الحاضر هو زمن الرواية، أو هو الزمن الغالب والمهيمن في كلامها. وهو زمان هرم، منهوك، يقف على حافة الموت. يتذكر الجد أيام بيروت وعمله في القرن الذي كان يملكه وزياراته للضيعة ثم عودته للإقامة فيها بعد أن كبر. يتذكر علاقاته بمن تعاون معهم في شغله، يفكر بروابط الجيرة والأهل. رجال ونساء، أخوة وأبناء، وأحفاد، يدون من حوله أشبه بالعشيرة. يتذكر ويذكر الأرض والعقارات والمال، ما اشترى وما أورث، ما بقي له - وهو قليل موصوف بالتداعي والسقوط - وما أعطى - وهو محكوم عليه بالإهمال، أو بالإدراك والجهالة. ولكن الرواية إذ تنسج سردها، وبشكل أساسي على قاعدة التذكر، فإنها توهم بأن الحاضر هو نسيج الرواية: الحاضر، أو الفعل الصيغة، وقد تراجع كل شيء فيه إلى حدود الموت والنهاية.

يترك الماضي بصمات عميقة على الحاضر، يسمه بما يومئ إلى هوية ملازمة له: بالوسخ الذي غطى بيتنا كله والتصق بزجاج الإبريق ودخل فيه (ص ٢١).  
لا يتحرر الحاضر من ماضيه، ولا ينعق من حياته إلا في كلام ينطق به صوت يستيقظ، صوت غدا يرى، هو صوت الجد الذي لم يعد يستطيع، بعد سكوته، إيقاف «الدم القوي الذي يهبط من رأسي وصدري ويعود ليرتطم بهما» (ص ٦٢).  
وذلك، كما يقول «من اليقظة الزائدة وليس من السقوط في النوم» (ص ٦٢).

والصوت الذي يستيقظ هو صوت جد معمر، مختلف على عمره، يروي بلسانه وبصوتين له، ومع هذا يبقى في الرواية شخصية لها مواصفات الشخص الواقعي.

فهو يقضي وقته - شأن المسنين - على الكرسي محذّقاً في الأشياء حوله (ص ٢٦)،  
ومنتظراً قدوم الآخرين، ينتقل في مساحة محدودة بين السرير والمصطبة لقضاء حاجة.  
يأتون إليه بالطعام، يصفن في هدوء وحدته (ص ٤١)، يسند ذراعه على حافة  
الدرابزين، يبول أحياناً على فسحة الباطون، يأتون له بنظارة سميكة ليضعها على  
عينيه (ص ١٧)، يرفع صوت الراديو إلى أعلاه كي يثير انتباههم إليه (ص ٧٥)،  
يأرق...

شخص واقعيّ هو الجذّ بهذا السلوك الذي يُعرف به المسنون، وتنطبق هذه  
الواقعية على المكان الذي يتحرك فيه، والناس الذين حوله. فالكاتب حريص على ذكر  
أسماء الأشخاص جميعهم، والامكنة، ودرجة علاقات القرابة، وتسمية مواضع الأشياء  
بما يوحي بواقعية المكان ويظهر هويّة القرية الجنوبيّة في لبنان، وطابع السلوك ونمط  
الحياة الاجتماعيّة فيها.

غير أنّ هذه الأجواء الواقعية تنطوي على مدلولات ترميزيّة. فلا رموز في الرواية  
تخصّ المكان أو الناس. بل إنّ المكان في هيأته والناس في أوصافهم وسلوكهم  
وتعاملهم مع المحيط حولهم، يوحون بمعانٍ أبعد منهم، معانٍ لها علاقة بالجواني من  
اليومي، وباللامرئي من التاريخي، أو بما يحدّد مآل الحياة عندهم فيضعها - في نظر  
الرواية - أمام موتٍ هو في مغزاه ووقعه أعمق من الموت في الحروب، الموت الذي به  
قد نفكّر، نحن القراء. وهذا الموت الأعمق هو موت الحياة من وسخها، وكسلها،  
وجهلها، وتكرار زمنها، موت «يأتينا ونحن ممدّدون على أسرّتنا» (ص ٧٢).

من مثل هذا الموت يخاف الجذّ، ولا يخاف من الموت الذي يحدث صخباً ويُسيل  
دماً ونحن واقفون» (ص ٧٢).

هذا الموت... «هل نوقع أنفسنا فيه؟» يسأل الجذّ سيّد مهدي. وكأنّه بذلك  
يسأل: هل نترك الموت يسلبنا الحياة، هل نستسلم له؟ إنّ هذا الموت هو «الموت  
الحقيقي الذي ماتة أهلنا» وهو ما يعيش الجذّ في أسرّه، لا في أسر موت «يحدث وضوء  
النهار قويّ من حولنا وينقضي فوراً أن تخرّ أجسادنا وتسقط» (١٧٢).

كأنّ الرواية تشير بهذا الكلام إلى وضعيّة اجتماعيّة يعيشها الناس المهملون،  
الغافلون عن صورتهم ووضعهم في هذا الوطن، وفي الجنوب منه بشكل خاص، أو  
في قراه وأطرافه. وهي، أي هذه الوضعيّة الاجتماعيّة، بمثابة نفي للحياة، أو ظلمة

وموت دائمٍ فيها، يلغي الكلامُ عليه الكلامَ على أي موت آخر. فهو العلةُ الثاويةُ على عواقبها.

إنَّ الموتَ الَّذي يخيف هو - من منظور الرواية - هذه الحالةُ التي صار معها الإنسانُ جسداً ميتاً غيرَ معرّضٍ، كما يقول الجُدُّ، «لأن يموت من صحبه ونزف دمه» (ص ٧٢). فكأنَّ الحروبَ تشترطُ حياةً أو دمّاً لنزيفها. ولا بدُّ للجسد من أن يقف حتى يخرُّ وإلا فلا معنى لموته، لأنَّه أساساً ميّت فكيف يموت من هو ميّت. إلى هذا الجسد المتهالك، إلى هذه الحياة الميّنة، تلتفت الرواية وقد استيقظ صوتٌ صامتٌ قارب المائة من السنين.

تولّد الرواية دلالاتها الترميزية، ولكن في مناخ يحافظ على الإيجاء بواقعية عالمة، لذا تبني الرواية عالمها بالتركيز على عنصر المكان، وتتوسّل أداء تقنياً لا يضير تماسك نسيجها، وتناسق بنيتها. بل يمنحها طابعها المميّز، ويغني فضاءها الملموم على عالمه الضيق، وسردّها الذي يبدو وكأنّه يدور على نفسه.

كيف؟

يشكّل الهرم والتّهاوي وفكرة انتظار الموت الذي يعيش الجُدُّ هاجسه على مدى صفحات الرواية كلّها، المضمون العام والأساسي في الرواية. ويبدو المكان، بملاحه المختلفة، معنى هاماً في هذا المضمون، وعنصراً أولياً في تحديد سمات عالم الرواية.

المكان في الرواية موصوفٌ بوسخه وسكونه وقدمه وضيقه وبأشياءه التي تهوي. أرضُ الغرفة مغطاة بالتراب المتساقط من السّقف (ص ٣١). والأبناء والأحفاد «ينتظرون أن يهوي سقّفها كلّهُ وأن تسقط جذوعُ الأشجار التي تحمله». وقد قال الجُدُّ لابنه قاسم بأنّ هذه الغرفة العتيقة «ستسقط غرماً أخرى معها وتهوي»، وقاسم الابن «لم يصلح الشّبّاك الذي اهتزّ خشبُه وتخلّع» (ص ٣١).

البيت المقصود بالتّهاوي والسقوط يبدو في الرواية أكثر من البيت الفردي أو العائلي. إنّه المأوى، أو المكان الذي يأوي إليه المواطن. وربما كان الوطن.. فهو بيت، حسب تعبير الرواية، يفيض ويعجز الجُدُّ عن جمعه في رأسه (ص ٣٢). وهو كذلك كبير ومتفرّق. إنّه البيوت، أو البيت ذو الغرف الكثيرة، ولعله الأوطان. هكذا تسري دلالات الترميز من الجُدِّ إلى المكان الذي يتحرّك فيه، أو من الشخصية الروائية إلى مكان عالمها.

لكنهم يهملون المكان، يتركونه مخرب. يعطيهم الجدد أرضه، يورثهم إياها فيخربها ملكهم لها (ص ٤٩). ويتنازل لابنه قاسم عن بيته فيترك هذا الأخير سقف الغرفة يهوي، ولا يرفع التراب والحصى عن الأرض (ص ٤٩). متروك هذا المكان لخرابه، لوسخ يغطيه:

«أعرف أن طبقة كثيفة من الغبار الدبق المتسخ التصقت في أرضه وحيطانه وباتت أعصى على الإزالة من الكلس الذي يغطي زجاج الإبريق» (ص ٣٣). فالكلس «التصق بالزجاج ودخل فيه» (ص ٢١) و«بيتنا تغطي كله بوسخ لا يمكن غسله» (ص ٢١). وهذا الغائط الذي لوث أغشية السرير لم يأت من الطعام. بل هو أوساخ يخرجها الجسم كي لا يأخذها معه إلى الآخرة. (ص ١٣٠). إنها أوساخ هذه الحياة وعيشها.

وسخ المكان مرتبط، حسب الرواية، بقلّة الحركة، بالسكون، أي بالموت الذي يعيشه الناس، أو بالعيش خارج الحياة ومؤثرها الحركة والتغير:

«فكرت أن البيت لا يتسخ من العيش فيه، بل من بقاء الأشياء في مواضعها ومن بطء ساكنيه وحركتهم القليلة» (ص ٢٥).

بذلك يفتح مفهوم المكان على مفهوم الزمان. والزمان عمر مديد تستيقظ في ذهن الجدد صورة تكرار الحياة فيه، أو ثباتها ولا فعلها وكأن المكان يمتص الزمان، أو كأن الزمان يغور في المكان كما بول الجدد اليومي فوق التربة بجوار البيت العتيق. تتكرر الحركة في الزمن فتتراكم السنين تراكم كلس الماء داخل الإبريق الزجاجي:

«نقضي الوقت قاعدين لا نفعل شيئاً، وحين يطلع الصبح علينا، لا نعرف لماذا نقوم فنقعد على الكرسيّ نفسها التي كنا قاعدين عليها مساء الليلة الفائتة» (ص ٦٢). ينغلق الأفق على عدمه وقد تسمر الزمان في نقطة من مكان يهوي، «وأنا أقعد غير منتظر شيئاً» (ص ٦٢).

يبرز المكان في أيام زائدة كمؤثر للحياة، أو لفاعلية الإنسان التي تنتج وتغير وتبدع، فتنتج بذلك الحياة والعمر والزمان. إن فاعلية الإنسان هي تاريخية العمر، وهي ما يكشف عن طبيعة العلاقة بالمكان، ويترك أثراً عليه. هكذا نرى، في الرواية، إلى هذا التلازم بين تهاوي المكان وفقدان الجدد لقدرته. لم يعد الجدد قادراً



على التمسك بعمره الحقيقي، فبدأ، مع بداية السرد، متأرجحاً بين أكثر من تاريخ لعمره، وبدأ عمره حكايةً لأيام زائدة.

وقد توحى هوية الجدّ، في ضوء ما توحى به شخصيته نفسها، بهوية الإنسان اللبناني، أو الجنوبيّ، أو القرويّ الذي قدم إلى العاصمة، أو المدينة، فكانت مكاناً لم يدخل فيه، وكان، هو، إنساناً مفصّلاً وغريباً عنها. وحده جمع المال بدا سهلاً؛ لأنّ هؤلاء الوافدين إلى بيروت كانوا يحصّلونه «من تعب أجسامهم وحدها» (ص ٣٧)، وحين يعودون إلى القرية لا يجدون سوى الوحدة والخواء. تفتى أجسامهم في المدينة، والمدينة لا تعطيهم سوى المال، ووجوه صفراء «من تلك الصفرة التي يلازمها النّعاس والنّطق البطيء» (ص ٣٧).

لم يكن القدوم إلى بيروت إذن قدوماً إلى مكانٍ يشاركون في بنائه فيشارك في تكوينهم. كان «واحدٌهم يقضي الوقت الذي يقضيه في بيروت دون أن يتغيّر شيء فيه»، لقد «ظلّوا على حالهم» و«أخو الحاجة خديجة كان يبدو كما لو أنّه لسواه جمع ما جمع» و«كأنه اغتنى من مهنة لا يعرفها» (ص ٣٧/٣٨).

كانت المدينة مجرد مكان للشغل، لتهاوي الجسد وموته لقاء جمع المال، المال الذي لا يغيّر الحياة، لا يبعثها أو يقيم ألقها. يتعب الجسم فتكثر الأحزان، لكن العلاقات بين هؤلاء القرويين الذين كانوا يتألفون ويتماسكون في قراهم، تتفكك.

يغيّر «واحدٌهم شريكه من دون أن يكون قد انقضى على شراكتها وقتٌ طويل» (ص ٣٧). يشترون بالمال السيارات ويمتلكون منتجات العصر الحديث، لكنهم يفقدون عمرهم الحقيقي، تترجرج هويّتهم ويقعدون منتظرين الموت في خراب أمكنتهم التي سبق أن عمّروها. وإذ يستيقظ صوت الصّمت يجد الجدّ نفسه أمام ضرورة أوليّة، هي التّأليف بين الجسم والثياب (ص ٦٩)، فيعلن:

«لم يبق لي من بيروت إلّا سياحتي في الطّرق الفاصلة بين بيوتهم والأدراج الصاعدة إليها» (ص ٧٠).

ومن المكان لم يبق للمعمّر سوى هذه السّاحة الضيّقة الفاصلة بين الموت والسّرير.

يضيق المكان الذي ينمو فيه السرد عن هذه الأيام الزائدة، وكأنّه هو ذاته قد غدا

زائداً فلم يعد له من لزوم وقد صمت اللسان، وسكنت الحركة وتراجعت إلى حدود الموت، وصارت الدَّارُ «الدَّارُ الصَّامُ المنتظر» لسقوطه (ص ٦٢).

هكذا، وبالارتكاز إلى وضعيّة المكان ووصفه، تخلّق الرّواية مستوى خاصّاً بها للنّظر إلى العالم الذي تحكي عنه. عالم لا يستعيد الجَدُّ فيه ذكريّاته، بل يعيد النّظر فيها، فإذا هي أحداثٌ يتساوى فيها ما رآه وما حُكي له (ص ٤٣). وكأنّه بذلك يستعيد «ذكريّات رجالٍ آخرين». (ص ٤٣). ويرى أنّهم جميعاً «يعيشون عيشاً واحداً ويموتون ميتةً واحدة» (ص ٧١). «إنّه أرذلُ العمر» (ص ١١٩): عمر يستخلص فيه المعمر، في نهاية القرن، هيئته من أعمارهِ الماضية (ص ١١٨). وهم، الرّجال، أو الأهل والأولاد والأحفاد «سيبقون هناك واقفين يعيدون تمثيل الحكاية عشر مرّات» (ص ١١٩).

إنّه أرذلُ العمر، أو ربّما نظرة الرّواية إلى واقع عالم يسمّونه العالم الثالث، أو العالم المتخلف، عالمنا والزّمن العربيّ الذي تتحوّل فيه الانتصارات إلى هزائم، والمقاومة إلى اقتتال عبثي، والنّضال إلى بؤسٍ ونكوص.

هذه النّظرة إلى العالم المرجع الحاضر في الرّواية هي ما يحكم بنية الرّواية ويشكّل حافز السّرد فيها، فينسل الكلامُ غُرْزُهُ المتأنيّة الدّقيقة المشدود بعضها إلى بعض لتأتي نسيجاً ناعماً مصقولاً، وتبقى دلالاتُ هذه النّظرة مجرد إيماءات ملتحمة بالنّسيج السّردِي لا تخرجُ على مقوّمات عالم الرّواية الخاص، ولا تكسره، أو تفتعلُ حضوراً لها فيه.

إنّ دلالاتِ هذه النّظرة متروكة للقارئ، أو لتأويلٍ يشارك الكتابة مرجعيّتها. وهي تقاطعُ على مستوى ذاكرتين، وعلى حدود مرهفة، ولكنها قابلة أحياناً لترك النّص المكتوب، أو مواضع فيه فقط، في استقلاليّة قريبة من العزلة، أو لتأويل يستسهلُ تسطيحَ معانيه، ووصفها بالملل والدّوران خاصّة حين لا تشارك القراءة الكتابة المرجع الخارجيّ الواحد.

لكن مثل هذا الاحتمال الذي تفترضه قراءة يرتبط فيها التّأويل بالمرجع، لا يجوز أن يذهب بنا بعيداً، فنغفلَ عمّا فطنت له الرّواية وتميّزت به. فأيّام زائدة لم تهمل استخدام وسائل فنيّة تساعد على توليد المدلول التّرميزي لدى القراءة. وسوف أقتصر

هنا على ذكر وسيلتين هما الأبرز، وهما ما يشكّل قوام البنية السردية لهذه الرواية ويخصّص نخطها.

أولاً: المنام

يبدأ المقطع الحادي عشر في الرواية، وهو ما قبل الأخير، بالمانم. يروي الجّد منامه فيقول:

«رفع جَدّي الشّيخ أحمد نفسه من النّعش المحمول الّذي كانوا ينزلون به إلى المقبرة» (ص ١٦٥).

نحن هنا أمام صورتين، هما صورة الجّد وصورة جَدّه. صورتان في ميلٍ لهما نحو الصّورة الواحدة الّتي لا يعود معها الجّد شخصاً واقعياً في الرواية، بل شخصيّة لها صفة التّمثيل والإحالة على مرموز يتجاوز، بما يوحي به، شخص الجّد الواقعيّ. صورتان تتجاوران في موت واحد يُعيد صيغته، أو يعيد العيش الثّابت والسنون الجوفاء إنتاج صورته.

فالخوف من الموت الّذي امتلأ به فضاء الرواية وعاش الجّد هاجسه على مدى السرد كلّهُ، يجد في المنام، وفي نهايات الرواية، صورته الترميزيّة، أي الحقيقة المرعبة. إنّها صورة الفوضى يراها الجّد في المنام وقد دبّت حقاً وأخلّى أعمامه «مواضعهم وأخذوا يتهامسون وسط الجمع كأنهم يُعدّون لقتال سيقضي فيه خلق كثير» (ص ١١٥).

كأنّ نهاية عمر الجّد هي نهاية القرن الّذي سيقضي فيه خلق كثير.

ولكنّ الجّد يستيقظ، يوقظه جزعه من ابتداء القتال وامتداده إليه دون أن تكون لديه القدرة على القيام من مكانه. كان قد هلك في التّاريخ، وبدأ القتل الّذي تراءت صورته فوق طاقته، وباتت المواجهة الدّامية أكبر من أن يحتملها.

ومع صورة المنام تلبس الأمور في نظر الرّجل المعمر، يختلط اللاّواقع بالواقع، الدّهني بالفعليّ، المتخيّل بالمرئيّ، وتقصر المسافة وتزداد وتيرة التنقل بينهما.

«هذا أنا أدخل إلى المنامات وأخرج منها بأهون من تنقّلي بين غرفتين، إذ ليس عليّ أن أفتح باباً أو أغلقه» (ص ١١٦).

لقد سقط الباب الفاصل بين المفكر والمرئي، أو بين المتصوّر والممكن، وصار

الخوف من الموت أكثر حقيقة. لذا نرى الجَدَّ يبحث عما يجعله يتأكد من أن ذلك كان في المنام، فقط في المنام، وليس حقيقة في ساحة القتال، كما رآه وكأن ما رآه في المنام صار حقيقة. ها هو ينظر إلى نفسه ليتأكد، مازال يرتدي بيجامته المقلّمة السّميكة «فوق القميص الأبيض المهترئ القبة» (ص ١١٦). لم يتغيّر شيء، وكأنّ ساحة القتال التي رأى هي فقط صورة. . فالقتال لم يغيّر شيئاً، مازال جسمه هو نفسه، مازالت هيئته هي ذاتها. لقد تأكد له أنه في آخر العمر، على حافة الموت، وأنّ السنين تكرر الصّورة، تنسخها، كما لو أن أحداً يكرّز بقلم سميك خطوط صورة مرسومة (ص ١١٦)، وأنّ عليه أن يعرف ماذا «أنا»، قبل أن يفعل شيئاً أو يفكر في شيء. (ص ١١٦).

هكذا تبرز في الرواية، وعلى لسان الجَدِّ، ضرورة معرفة الـ «أنا» أو الذات. لكنّ الـ أنا تضرر، كما نعرف، العلاقة بالآخر. ومعرفة الـ أنا تحيل على نصوص معروفة في الخطاب العربيّ الشائع في زمننا. وفي هذه النصوص (الأدبية وغير الأدبية) نقرأ معاني ومواقف مختلفة ومتناقضة حول العلة والسبب، بعضها يؤكد على الـ أنا وبعضها يؤكد على الآخر.

لكنّ أيام زائدة ترى العلة في الـ أنا وتقول بالمعرفة قبل الفعل: إنّ العلة هي في الجسم، جسم الجَدِّ. إنّ جسم مريض، متهاوٍ، وهو الآن، وبصوته الذي استيقظ، يريد معرفة مرضه.

وقرين المعرفة في الرواية هو الطبيب. يطلب الجَدُّ من ابنه ومن حفيده، ثمّ من السيّد مهدي أن يحضروا له الطبيب كي يعرف مرضه، وعلته، ولكنهم لا يدركون مغزى الطلب فيتركونه لموته.

وفي هذا تكشف الرواية عن موقف يؤكد على العامل الدّاخليّ الدّاتي كسبب للهلاك الذي يسود أجواء الرواية. الهلاك هو في الدّاخل لا في الخارج، في المحليّ لا الغريب؛ إنّ في «نحن» التي يتواتر ورودها على لسان الجَدِّ، في صيغة ضمير الجمع المتكلّم:

- «نقضي الوقت قاعدين لا نفعل شيئاً» (ص ٦٦).
- «لا نعرف لماذا نقوم فنقع على الكرسي نفسيها» (ص ٦٦).



● «حين لا نعرف كيف نبدو لمن يروننا لا نعرف كيف نتصرف أو نكون»  
(ص ٦١).

أن نعرف؛ ذلك ما يبدو أنه المسألة في نظر الرواية. نعرف ذاتنا، وواقعنا، وعلتنا ومرضنا. كأن هذه المعرفة هي المرأة التي نرى فيها صورتنا من موقع الآخرين ورؤيتهم لنا، كأن علينا أن نرى صورتنا في مرآة الآخر لنعرف كيف نتصرف أو نكون.

ثانياً: الصوت المزدوج.

تنبني أيام زائدة كما يبدو لي على موقف نقدي يخص واقع المرحلة، ويركز على معرفة الذات حيث العلة والمرض. لذا فإن الرواية بالإضافة إلى المنام، تتوسل للتعبير عن هذا الموقف تقنية أخرى هي تقنية الصوت المزدوج.

بهذا الصوت المزدوج ينمو السرد على إيقاعين متوائمين، متناغمين، بل متلاحمين في الشخصية الواحدة، شخصية الجد الصامت في علاقته بمحيطه، والناطق في علاقته بنفسه.

يبدو الصوت في هذين البعدين على افتراق مع ذاته. وكأن هذا الافتراق هو افتراق الظاهر عن الباطن، أو اللاوعي عن الوعي، أو الوعي الأعمى عن الوعي البصير. إنها لعبة المرأة المعروفة في خلق وعي يعبر، في العمل الروائي، عن موقف الكاتب. وهي عادة تتمايز وتجد خصوصيتها في العمل نفسه.

في أيام زائدة تتميز هذه اللعبة بتأليف بنائي يخص النمط السرد للرواية. هكذا، وبدل أن يتبلور الوعي النقدي في الرواية، وكما هو شائع، في علاقة بين الشخصيات وبأصوات مسموعة في نطقها، يتبلور هنا في صمت الصوت، أو في صوت داخلي ينهض بين الذات والذات. كأن الجد يجري عملية رصد حساب فردي للزمن والعيش والتاريخ، ولكن بكلام يبقى معنياً بتفاصيل اليومي والسلوك الشخصي وأجواء العادي من الحياة. وتبقى المرأة خفية، غير مرئية من الآخرين، أي من أشخاص الرواية الذين يحيطون بالجد. وبذلك يبدو الأمر وكأننا أمام مرآة يلتمع سطحها وترى فقط لدى القراءة؛ مرآة مرصودة لأشخاص ليسوا داخل الرواية. إنهم أولئك الراغبون في النظر والقراءة أو القادرون عليها.

هل نسمح لأنفسنا بالقول بأن أيام زائدة تتوجه بالوعي النقدي الذي تصوغ،

إلى المثقف؟ هل تعبّر عن جهالة ميؤوسة يتركها الصّوت إلى ذاته؟ أم أنّ الرواية تحاول صيغةً تترك بها الصّوت الذي يوجّه، صوت الحكمة والعظة، إلى صوت داخليّ، هو صوتُ الأنا في علاقتها مع ذاتها؟ كأيّ بالرواية إذ تنعطف بصوت الجِدِّ نحو داخله لينطق في صمته، تعبّر عن موقف يفهم العملية النّقدية كروية في الذات، أو كعلاقة الذات بذاتها، وتجعل من علاقتنا بأنفسنا، أو من العامل الداخليّ الذاتي موضوعاً يفسّر سؤال المرحلة.

في هذا الضوء تبدو شخصية الجَدِّ صورةً لبلورة وعي نقديّ يبدأ من الذات ويستعين بالمعرفة. وتبدو الرواية كتابةً تحاور، ضمناً، كتابةً أخرى تتقدّم عليها.

فلقد مالت الرواية العربيّة في العقود الأخيرة، عقود الاستقلال ووصول أنظمة اعتبرت نفسها ثورية، أو قيادات معارضة، إلى موقع السّلطة، مالت إلى الاهتمام بالعامل الداخليّ ونقده. ولئن كان هذا النّقد قد ركّز، في الغالب، على الوضعيّة الاجتماعيّة والأخلاقيّة باعتبار علاقتها بهذه السّلطة، أو باعتبار أثر هذه السّلطة عليها، فإنّ أيام زائدة تجنّبت التعرّض إلى مثل هذه العلاقة، فتراجعت بسردها إلى حدود تكاد أن تكون محض ذاتيّة، أو ذاتيّة بنيويّة، ولكنها على تماس إشاري - إيحائي - بالاجتماعي والتّاريخي. إنّ الوسخ الذي تكلّس، والسّنين التي تكرّرت، والأهل والأبناء والأحفاد الذين ظلّوا على حالهم، لم يغيّرهم الوقت الذي قضوه في بيروت (ص ٣٨)، وأنا، أنا إنسان هذا الواقع التّاريخيّ الذي تغرّب عن ذاته، قد وجدت «أنّ عليّ أولاً أن أدلف بين جسمي وثيابي» (ص ٦٩).

لكن هل يمكن أن نرى إلى واقعنا التّاريخيّ فقط في هذه الحدود؟ وماذا عمّا هو خارج الذات وأبعد منها؟

## الفصل الخامس

الرّواية والحكاية :  
هويّة الرّواية في بعديها القومي والقطري





ملّْتُ في ما سبق من هذه الدّراسة إلى استخدام تعبير الرّواية اللّبنانيّة وأنا أدركُ أنّ ثمة من يعترض على هذا التّعبير وينكره. فالرّواية، روايتنا، هي كما يرى المعارضون رواية عربيّة فقط. وقد يكون الأمر كذلك، ولكن هؤلاء المعارضين يستندون في رؤيتهم إلى موقف قوميّ سياسيّ أكثر ممّا يستندون إلى مفهوم نقديّ؛ أو هم، في الغالب، يدافعون عن موقف مبدئيّ لا يأخذ بعين الاعتبار واقع الرّواية ومعنى التّخصيص وعلاقته باللّغة.

لا أنكر أنّ الرّواية، سواء أكانت مصريّة أم لبنانيّة أم مغربيّة... تبقى رغم الفروق رواية عربيّة. غير أنّه لا يمكننا أن ننكر كذلك أنّ الكلام على رواية مصريّة مثلاً هو أمر تكرّس في قاموس التّداول الأدبي والنّقديّ، وأنّ مثل هذا التّكريس ليس اعتباطيّاً، وإن كان ما يزال بحاجة إلى مناقشة وتدقيق، ويحتاج بالتّالي إلى معرفة تساعدنا على وضع هذه المسألة في نطاقها الصحيح.

أمّا وقد بدا أنّ الكتاب اللّبنانيين يميلون بشكل ملحوظ إلى كتابة الرّواية، ويفسحون لأنفسهم مكاناً مميّزاً بين الرّوائيين العرب، فإنّنا نجد أنفسنا أمام السّؤال التّالي:

هل الرّواية اللّبنانيّة رواية عربيّة؟  
أو:

هل ثمة تعارض بين أن تكون الرّواية لبنانيّة وبين أن تكون عربيّة، أم أنّ في ذلك تكاملاً؟

إنّ السّؤال في صيغته، وربّما في مطلق صيغته، سيبقى سؤالاً يشير إلى هويّتين: قوميّة وقطريّة، ويشير إلى أنّ مغزاه يدور حول التّعارض والتّكامل... وكأنّ ثمة إقراراً بالهويّتين، إقراراً يوحى بمرجعيّة محدّدة بالجغرافيا والسّياسة، ويحيل على واقع البلدان العربيّة باعتبار تقسيماتها وحدودها واستقلال كلّ منها عن الآخر بأنظمة وحكومات.

أترك هذه المرجعية (مؤقتاً) لأعود إلى الرواية، وأقدم الملاحظتين التاليتين:

أولاً: الرواية مادة لغوية، واللغة - كما نعلم - مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عُزل عن اللسان من جهة، وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية. وأعني باللسان: المنطوق المحلي الحي، الحامل لعناصر من التجربة المعيشة والحشد من الدلالات المحسوسة والمرئية غير المستقرة، بعدد، في لغة، والقابلة، باستمرار، لرفعها إلى صياغة تغني بها اللغة السائدة لتتجدد وتستمر في الحياة. وأعني بالثقافات الأخرى: المكتوب الذي يشمل التراث الكوني بما فيه لغتنا نفسها.

الرواية العربية، باعتبارها مادة لغوية، تحمل هوية هذه اللغة العربية. ولا يعني اغتناء هذه اللغة بالمنطوق المحلي الحامل لعناصر من التجربة المعيشة (في حدودها القطرية)، أو بالكوني الحامل لعناصر من التجربة الإنسانية الواسعة، أن الرواية تفقد انتماءها إلى هوية اللغة التي تكتب بها. إنه لتناقض بائس أن تكون الرواية المكتوبة باللغة العربية غير عربية بسبب تطور هذه اللغة وتجدها بدخول عناصر ثقافية متنوعة إليها، واكتسابها مفردات وتعابير وصيغاً جديدة وحية، ولو عن طريق الاقتباس أو التحويل والمزج وإدراج الوحشي المولود فيها على لسان العامة من الناس.

إنه لمستغرب حقاً أن تفقد اللغة، أية لغة، هويتها التاريخية بسبب تعدد روافدها الثقافية والتعبيرية المتنوعة؛ وإنه لمستغرب أيضاً أن يُطرح سؤال الهوية على الرواية العربية التي تكتب باللغة نفسها التي تنتسب إليها.

وإذ أستغرب كل هذا فإنني أرى أن طرح سؤال الهوية يشير، بالنسبة إلى اللغة، إلى رافدها المتعلق بالمنطوق المحلي (القطري) وتعدده، لا باعتبار تعدد فئات المجتمع الواحد وتنوعها كما هو الأمر عادة، بل باعتبار وضع سياسي تعددت بموجبه البلدان العربية وصارت أقطاراً. وعليه فإن سؤال الهوية لا يشير هنا إلى تعدد المستويات الدلالية - اللغوية ضمن اللغة الواحدة (شأن القول برواية لبنانية هي بالضرورة، أي بحكم لغتها، رواية عربية) بقدر ما يشير إلى مضمون إيديولوجي يعيد سؤال الهوية إلى خطابه السياسي، (شأن القول بقومية لبنانية - فينيقية مثلاً، أو مصرية - فرعونية . . .)

لذا أرى أن طرح سؤال الهوية على الرواية يشير إلى الحكاية فيها، أي إلى ما هو مضمون وموقف إيديولوجي، ولا يشير إليها كعمل فني. وهو أمر يدعوني إلى الانتقال إلى الملاحظة الثانية:

ثانياً: إجرائياً، يمكن النظر إلى الرواية على مستويين:

- مستوى الحكاية.

- مستوى الخطاب (القول).

كل رواية هي، أساساً، رواية لحكاية، أي لفعل، أو لأشخاص يفعلون. هذا هو التعريف البسيط الذي قدّمه ونظر له أرسطو بدءاً، وهو تعريف مازال مُعتمداً في الدراسة النقدية الأدبية الحديثة، وكان المنطلق في تطوير مفهوم الحكاية باعتبارها مستوى في الرواية يشمل الفعل والأشخاص ويتميز، نظرياً، عن الخطاب الذي يشمل الزمن وأسلوب القص وما يعنيه ذلك من وجود راوٍ وحوارٍ وأصوات.

بهذا المعنى تبدو الحكاية قائمة قبل الرواية؛ إنها ما نروي عنه، ما نحكيه. فكأن الحكاية في الرواية مرجع لها، مرجع يوحى، لجهة الزمن، بأسبقيته.

وقد تكون الحكاية التي ترويها الرواية من صنع الخيال: أسطورة أو خرافة، ولكنها قد تكون أيضاً حدثاً في الواقع، أي واقعة شهدتها الناس أو عانوا منها، أو قاموا بها فكانوا بذلك فاعليها. وفي كل الأحوال تبدو الحكاية مرجعاً له علاقة وثيقة، وأحياناً مباشرة، بالجماعة، بزمانهم ونطقهم - لسانهم، وبأحوالهم في التقاليد والمشاعر والأحلام، كما في المعتقد والسلوك وسبل العيش، أي بواقعهم المادي والثقافي. ولئن كانت الحكاية تبدو على علاقة وثيقة بموروث الجماعة، فهي أيضاً على علاقة بالمعيش، بالراهن، وبالمستجد في تاريخ الجماعة وحياتها.

في هذا الوجه للحكاية، أي في وجهها المتعلق بما هو مرجعي، يمكن القول إن الحكاية تنتمي إلى المحلي (القطري). وقد يكون النظر إلى الرواية باعتبار حكايتها - في مثل هذه الحال - مصدر السؤال الذي يضعها بين القومي والقطري، (بين عروبتها ولبنانيتها مثلاً)، ولاسيما أن حكاية البلاد العربية صارت حكايات: فالتقسيم الذي تبع اتفاقية سايكس بيكو<sup>(١)</sup>؛ والحدود التي أقيمت حواجز بين البلدان العربية

(١) يرى الدكتور حسن قبسي أن ربط تجزئة الأمة العربية، حسب تعبيره، بالاستعمار (الذي دخل لبنان وسوريا، كما نعلم، إثر الحرب العالمية الأولى واقتسم تركة الرجل المريض)، هو بمثابة «تسجيل الإدانة، فضلاً عن أنه يتناسى أن الأمة كانت قبل أن يجزئها الاستعمار مجزأة سلفاً أو بآخر». وإذا كنت لا أنكر أن هذه التجزئة تعود إلى زمن سابق على الاستعمار، فإنّي أجدها مناسبة لأوضح أن ربطتي لهذه التجزئة بالحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من تقسيم، إنما هو بدافع الملازمة بين هذا التاريخ وبين النشوء الحديث الخاص بالرواية العربية التي مالت، في مناخ هذه التجزئة وبشرط منها، إلى رواية حكاية بلدها، أي =

وتكرّست مع الزمن واتّسمت أحياناً، أو غالباً، بالصّرامة وأدّت إلى عزل هذه البلدان الواحد عن الآخر وإلى تقطيع أواصر النسيج الثقافي المشترك؛ والأثنيّات التي استُفِرَتْ؛ والهويّات التي نودي بها على أساس هذه الأثنيّات، أو على أساس الطائفة والدين؛ والقيود التي فرضت على دخول المطبوعات من بلد عربيّ إلى آخر؛ وقيود النقد وشروط الدّفع المرتبطة بعوامل اقتصادية تتفاقم وتزيد تلك القيود ترسيخاً، وتعمّق عوائق التّواصل الثقافي على مستوى الخطاب بما في ذلك الخطاب الأدبيّ، والأدبيّ الروائي، بصفته خطاباً دلاليّاً، أو لغة يحياها اللّسان؛ والاستخفاف بكلّ ما هو مشترك في القضية والحياة والمصير، أو تعمّد إهماله لحساب الحاكم وسلطته؛ وعدم التّعاون والتّنسيق المجدي في السّياسة والاقتصاد، وفي كلّ ما يشكّل نسيج الحياة ويقارب بين التشكيلات الاجتماعيّة، لا بهدف تذويب بعضها في بعض - وهو ما تخشاه فئات وترفضه - بل بهدف تمثين هذه التشكيلات في البنية العامّة، وتصليب قدراتها على مواجهة مشاكلها التي غالباً ما ترمي بأسبابها، بكلّ أسبابها أحياناً، على الآخر..

كلّ هذه الأمور، وربّما بعضها، وربّما غيرها، هي من الأمور التي جعلت الحكاية العربيّة حكايات. فكلّ بلد عربيّ صارت له حكاية مدفوعة سياسيّاً إلى مزيد من العزلة والتّجذّر بنيويّاً في اختلافها عن الأخريات، بحيث لم يعد تعدّد الحكايات - كما كان من الممكن أن يكون - من قبيل التنويع على المرجعي المشترك، باعتبار عناصره الأساسيّة المكوّنة له، وباعتبار تعدّد مواقع النّظر إليه، بل صار تعدّداً لما يتفتّت ويتجزّأ حتّى ذاته نفسها، أو لما تتكسر عناصره الأساسيّة وتتشوّه حركة العلاقات بينها.

لقد صار للبنان حكاية عن حربه التي دامت ما يقارب العقدين، كما صارت لمصر حكاية عن ثورتها الاشتراكيّة وعن هزيمتها (عام ١٩٦٧) وعن صلحها مع إسرائيل.. وصارت لفلسطين أيضاً حكايتها عن المقاومة الدّاخلية بالحجارة.. وصارت للخليج العربيّ أيضاً حكايته..

---

= إلى أن تتمايز (باعتبار حكايتها) بهويّة البلد - المجتمع - اللّسان؛ بالإضافة إلى هويّة عربيّة عامة - هويّة الامة - القوم - اللّغة.

راجع دراسة د. حسن قبسي: «هويّة في منزلة الصفر»، مجلّة مواقف العدد ٦٥، خريف ١٩٩١.



حكايات . . وبقدر ما صار صعباً على الرواية العربية التقاط ناظمها المشترك<sup>(٢)</sup> وتمثله في إيقاع بنائي فني، فقد مال السؤال عن هوية الرواية العربية إلى أن يكون سؤالاً عن المضمون والموقف الإيديولوجي .

غير أن النظر إلى الرواية في حدود الحكاية وتعددها يطرح مسألة لغوية:

فالحكاية تنتمي، كما أشرنا، إلى الكلام بوصفه منطوقاً شفويّاً، وهذا ما يحمل دلالة في النبذة أحياناً، وفي تراكيب تخرج أحياناً على قواعد اللغة. وعليه فإن الرواية، بوصفها خطاباً لغوياً، معنية بصياغة هذا الكلام - كلام الحكاية - أي بنقله من عاميته وفوضاه إلى مستوى المكتوب المنتظم في لغة، أو في لغة أدبية.

لكن الرواية ليست مجرد نقل للكلام - الحكاية، بل هي، بممارسة هذه العملية كتابة من الكتابة، أي ممارسة كذلك على مستوى اللغة - النظام، أو اللغة الأدبية نفسها. وهنا يستوقفنا أمران:

الأول: هو أن هذه العملية - عملية رواية الحكاية - لم تمارس عندنا في ظلّ وضعيّة لغويّة طبيعيّة، أعني في ظلّ تعاقب تاريخي طبيعي لتطور اللغة. لقد اعترى اللغة - لغتنا - نوع من القطع بين المكتوب والشفوي المنطوق، بين كلام اللغة وأدبها، بين الحكاية والخطاب. واستمر ذلك قرناً ونتج عنه تغرب للغة عن ذاتها.

الثاني: هو أن اللغة أخذت تستعيد علاقتها بالكلام في ظلّ وضع جغرافي - سياسي اجتماعي كان يقطع الكلام عن الكلام. فصار كلام الأمة الواحدة، أو التي

---

(٢) إن التقاط الناظم المشترك لا يعني، كما قد يتبادر إلى ذهن القارئ، توحيد الحكاية، أو اختزالها، أو تكرارها، بل يعني النفاذ إلى ما هو قاعها في التاريخ والمجتمع، أي إلى ما هو أساسي يجد تأويله في ظواهر الزمن والعيش والتعبير. كما يعني، في الوقت نفسه، الارتقاء بالحكاية إلى مستوى الرواية فناً تتبدد فيه الحدود بين النصّ في واقعه المكتوب وبينه في واقع القراءة، أي بين النصّ في ثباته وبينه في تحوله في القراءة والتأويل. وهو ما يعني تبدد الحدود بين الراي والتاريخي، وبالتالي الديمومة في التحول، وكأن تأويل الأساسي في ظواهر الزمن والعيش والتعبير هو معرفة تحيل عليه لكن لتجاوزه. أو كأن الرواية الواحدة هي، عند القراءة، مرآة لأكثر من حكاية تولد في ظواهر هذا الزمن والعيش والتعبير.

أشير على سبيل المثال لا الحصر، إلى رواية قصر الأحلام ورواية الوحش لاسماعيل كاداريه. فلم يرو كاداريه حكاية واحدة في ما كتب من روايات، ولا هو كرّر الحكاية أو اختزلها، ولكنه كان في كلّ رواية ينفذ إلى عمق الحكاية التي تخصّ زمن بلده وعيش الناس فيه. لقد كانت روايته تحيل على أساسي ولكنها كانت تتجاوزه لتبدو في القراءة حكاية لحكايات تعيننا جميعاً.

هي بمثابة واحدة، كلام مجتمعات متعددة، مقطوع الواحد منها، أو شبه مقطوع، عن الآخر. وعملية استعادة اللغة لعلاقتها بالكلام كانت تزامن، ولكن تختلف بين بلد وآخر. فكأن الكلام المحلي الشفوي، العامي، الذي كان يتعدّد ويختلف، أو يتخصّص بمجتمعه، صار لغات تتعدّد، أو تتفكك باحثة عن انتظام آخر لها. أو كأن الكلام لم يعد يختلف ويتميز بين بلد وآخر على مستوى النبرة واللّجة وحدهما، بل على مستوى المعاني والمدلولات كذلك. كأن قاموساً دلاليّاً يتزامن في تكوينه مع نشوء هذه المجتمعات المقسومة وي طرح على اللغة مسألة روايتها للحكاية، أي مسألة لغتها الروائية في علاقتها باللغة - الكلام، بالتاريخي - الراهي، بالمكتوب - الشفوي.

إن اللغة في قولها الروائي، أي في خطابها من حيث هو رواية، لتبدو في خضمّ معاناة لمشكلة مزدوجة:

- يتمثل الوجه الأول من هذه المشكلة في قطيعة تاريخية بين اللغة واللغة.
- ويتمثل الوجه الثاني من هذه المشكلة في قطيعة جغرافية - سياسية - اجتماعية بين الكلام والكلام.

تتعمّق حركة الانقطاع التاريخي بين اللغة واللغة. تتعمّق بسبب وجود حركة انقطاع أخرى بين الكلام والكلام. فلئن كان الانقطاع التاريخي بين اللغة واللغة يجد سبباً أساسياً له في انقطاع اللغة عن الكلام - اللسان الذي يمدها عادةً بالحياة، فإن هذا الانقطاع بين اللغة واللغة يتعمّق عندما يعاني الكلام نفسه من تقطع على مستواه الخاص، أو عندما لا يعود اللسان المشترك لساناً مشتركاً فينقسم باستمرار على نفسه ويعجز من ثمّ عن النزوع إلى لغة له. فكأن اللغة العربية التي تحاول إحياء ذاتها، أو معاودة الحياة، تجد نفسها، في مثل هذه الحال، أمام لغتين:

- لغة مشتركة هي إرث محدّد بزمان وبحكاية في ذلك الزمن.

- «ولغة» كلامية تعاني توزّعها في قواميس دلالية حكاية متباعدة وتعاني بالتالي نزوعها الملتبس بين أن تنظم في لغة محلية مفارقة للغة المشتركة وبين أن تنظم بقاموسها الدلالي المحلي في هذه اللغة المشتركة.

التباس ومفارقة ترعرعا في حركة الانقطاع التي قامت، وربما مازالت قائمة، بين الكلام والكلام، بين الحكاية والحكاية؛ وطرحا علاقة الحكاية باللغة، لا فيما يخصّ تعدّد المستويات النطقية الدلالية ضمن اللغة الواحدة، بل فيما يخصّ مجموعة الشروط

الانتظامية والخصائص التركيبية التي تجعل من الكلام نفسه (المنطوق الحي الخاص) لغة مشتركة على تعدد مستوياتها: لغة تروي الحكايات وتتعدد فيها الأصوات وتبقى قادرة على التقاط هذا الناظم المشترك، أو هذا القاع للحكايات فتميز لغته روائياً، أي تبداعه قولاً فنياً.

أعتقد أن اللغة العربية عبرت عن هذه المشكلة حين مالت بعض الفنون إلى اعتماد العامية واعتبارها لغة للحوار في القصة والرواية، ولغة للنص كله في المسرح أحياناً، وفي السينما، وكأن اعتماد العامية واعتبارها لغة مسألة فرضتها الحكاية وقد استقلت بكلامها الذي صار - في غياب اللغة المشتركة الحية والمتايضة في أجناس من القول الخطاب - لغتها.

هكذا، وباعتبار الرواية قولاً لغوياً يروي الحكاية، فإن الكلام على علاقة الحكاية باللغة يفتح باب السؤال عن علاقة الحكاية بالرواية، وعن تميز اللغة العربية روائياً.

نؤكد مجدداً أن المقصود بالرواية هو الرواية الفنية، أو فنية السرد، أو حكي الحكاية بفن يشكّل لغة روائية. فالرواية بصفقتها الفنية ليست مجرد حكاية، أو ليست معادلاً لمجموع عناصر الحكاية التي تحكي عنها وإن كانت الحكاية تعتبر مرجعاً للرواية وعاملاً فيها يُخصّصها.

الحكاية عامل تخصيص في الزمان والمكان باعتبار الشخصيات وأفعالها، أي باعتبار انتماء الشخصيات إلى مجتمع له هويته (قيمه، عاداته، لغته...) وإلى حياة لها سماتها الخاصة.

لكن الرواية ليست الحكاية بل هي حكاية لها، أي صياغة بنائية نوعية لها، بها تولد الحكاية مختلفة عنها كمرجع مشترك، وكأن رواية الحكاية هي خلقها لتصير الحكاية روايتها، أو حتى لكان لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها. وكل فصل بينهما يكون مجرد افتراض نظري يتوخى الإشارة إلى المرجعي، أو تحديد عناصر بنية الرواية؛ أي يتوخى الإشارة إلى حكاية - واقعية هي كلام أو لسان دلالي ينوع اللغة الروائية ويدفعها إلى أن تنتظم في مستويات لها متفاوتة لفظياً ودلالياً، مخاطبة وتوجهاً، موقعاً ورؤية ضمن هذا العالم المتخيل الذي تنسجه.

ولئن كانت الحكاية في الغالب هي ما ترويّه الجماعة شفهاً من بطولات تتباهى

بها الشعوب، ومن أساطير وخرافات ينسجها خيال الجماعة تعويضاً عن نقصان وحلماً  
بمرجوة؛ وهي أيضاً ما يحكيه الأفراد الواحد منهم للآخر عن مجريات عيشتهم ووقائع  
حياتهم، عن العادي الذي رفعت المعاناة إلى مرتبة الأفعال الجليلة، وعن المعيش الذي  
نقلته المبالغة إلى مرتبة الخيال؛ ولئن كانت الحكاية، بهذا المعنى، هي ثقافة الشفوي  
المطبوع بالعفوية والتوحش والبداهة؛ وهي، بالتالي، إرث خاص في الهوية والزمن  
وإن شاع وانتقل، أو هي هوية الجماعة وزمنها التاريخي، ذاكرة عيشتها وحلم  
مستقبلها... فإن الرواية، الرواية الفنية، هي ثقافة المكتوب المدرج في مسار حضاري  
حديث تركّز على ظهور الفرد الكاتب الراوي، وعلى مجتمع المدينة، واختراع الآلة،  
وتطور العلوم والتقنيات، وتراكم الإنتاج، والتسويق، والترويج، والإعلام، وتنوع  
الشكل وتعقده، وخفاء المدلولات المؤدجة، وارتجاج الرؤى، وتبدل القيم جذرياً،  
(من الحقيقة المطلقة مثلاً إلى نسبية الحقيقة) والتباس المشاعر وتناقضها (عند البطل  
مثلاً) وتشابك عالم الدلالات (السمعي والبصري)، وتنوع إشاراته، أو علاماته،  
وتداخل لغاته... كل ذلك وضع الرواية في وضعية قول (خطاب) لغوي حديث هو  
بنية شكل دلالي يستوي بتقنيات تمارس وظائفها في رواية الحكاية.

إن تميز الرواية الفنية في جنس أدبي حديث هو قول داخل القول، أو بحث عن  
لغة تروي داخل اللغة. وبهذا المعنى، تبدو الرواية الفنية شغلاً على الحكاية يميّزها لا  
كجنس في الأدب وحسب بل كرواية لحكايتها كذلك؛ أي كلغة على صلة حياتية  
بالكلام، بنطق الشخصيات في صورة أفعالها، وفيما هو فرديتها داخل عالمها وما  
يخصّصه.

الرواية اختلاف، تميّز يبدع بنية شكل، ويبدع لغة تنطق بحكايتها إذ  
ترويها.

هل هذا يعني أن الرواية تكون عربية بتميز بنية شكل، لغة، تقول الحكاية  
العربية قولاً (خطاباً) فنياً متميزاً بالحكاية فيه؟  
ربما!

لكن، مع الملاحظة بأنه إن كانت الرواية بعيدة عن أن تكون معادلاً للحكاية  
فيها، فإنها ليست أيضاً مجرد تقنيات تبنيها؛ أي أنه لو كان من الممكن، حسب  
البعض، اعتبار تقنيات الشكل الروائي تقنيات عامة لهذا الجنس الأدبي، وبالتالي يمكن  
الإفادة منها، فإن الرواية - شأن كل عمل فني - لا يمكن أن تكون سرداً في قالب بنائي محدد.



إنّ الكلام على رواية عربيّة - رغم الطابع العام لبعض التقنيّات السردية، أو رغم إمكانية اعتبار هذه التقنيّات مفاهيم مجردة<sup>(٣)</sup> - هو كلامٌ على لغة روائية قادرة على تخصيص هذه التقنيّات وإبداع أسلوب بنائيّ يميّز بسماته الخاصّة الحكاية التي يرويها. إنّ كلام على بنية شكل روائي تخصّصه اللغة العربيّة وتخصّص روائياً به.

تكون الرواية عربيّة حين تكون قادرة، فنياً، على رواية الحكاية العربيّة في بعدها الزماني والتاريخي؛ في تعقّدها الاجتماعيّ الراهني؛ في معاناة إنسان الحكاية بصمته وانكساره وتمردّه وكبته، يتداخل الحكاية في حكايته، بتعدّد كلامه وتناقضه تعدّد حكاياته وتناقضها، بضياعه حتى غياب نطقه الحقيقيّ في هذه اللغة المفترض أن تكون لغته.

وقد يكون بإمكان اللغة الروائيّة العربيّة الحديثة أن تستعيد عناصر حكاية، أو خصائص سردية، من التراث العربيّ السرد، ولكن هذا لا يعني أنّ الرواية، روايتها، تكتسب بذلك صفتها العربيّة، أو تصير رواية تروي حكايتنا العربيّة. ذلك أنّ اللجوء إلى التراث، في غياب حسن التوظيف، أو في غياب معنى الحكاية في زمنها الحاضر، يؤدي إلى لغة استعارية، لغة لا تنسج حكايتنا، بل توازيها، أو تنفيها في ماضٍ لها؛ أو يؤدي إلى لغة هي مجرد وعاء، ألفاظ، تتغرّب فيها الحكاية، لأنّ اللغة التي يغيب منها معنى الحكاية في زمنها الحاضر هي لغة لا تعيد إنتاج مدلولاتها بعلاقة مع المرجع الحيّ، بل تبقى رهينة مرجعيتها التاريخية بكل رموزها، وتركيبها، ومدلولاتها. وهي، بدل أن تكون حواراً بين أزمنتها، تؤدي إلى طغيان زمنها على زمننا، أو إلى هيمنة نطقها الساكن على نطقنا الفوار. إنّها لغة لغربة التراث في زمن تتغرّب هي فيه<sup>(٤)</sup>.

(٣) إنّ البحوث النقدية التي اهتمّت منذ بدايات هذا القرن بالنصّ السرد بصفته بنية، والتي جعلت من النصّ الروائيّ، فيما بعد، موضوعاً لبحثها، ابتداءً من پروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠) مروراً بالشكلانيين الروس (١٩١٥ - ١٩٣٠) وصولاً إلى غريماس (١٩١٧) وجانيت (١٩٣٠) وتودوروف... إنّ هذه البحوث استطاعت أن تكشف عن مكونات العمل الروائيّ الأساسية باعتبار الرواية جنساً في الأدب. وفي هذا الكشف إشارة إلى تقنيّات السرد التي تمارسها الرواية بصفته قولاً، أي صياغة فنية. راجع كتابنا تقنيّات السرد الروائيّ (دار الفاربي، بيروت).

إنّ تجريد هذه التقنيّات وتحديدّها يستوي على مستوى البحث النظري. وعليه فإنّ هذه التقنيّات تبقى مجرد مفاهيم عامّة لا تجد خصوصيتها إلّا في نسج العمل الروائي الخاص نفسه، أي في لغته.

(٤) أشير في هذا الصدد إلى رواية جمال الغيطانيّ الزينيّ بركات التي لم يتغرّب التراث فيها، كما أنّها، كرواية، لم تتغرّب عن زمنها الحاضر لأنّها بما استعارته من التراث من رموز وعناصر حكاية - لغوية - قدّمت بناءً روائياً =

وقد يكون بإمكان اللغة الروائية العربية أن تستعير تقنيات تخص أسلوب السرد، من الرواية الغربية الحديثة المتقدمة في تجربتها السردية الفنية. ولكن هذا لا يعني، كما يدعي البعض، أن حكايتنا التي تروىها الرواية إذ ذاك، لا تعود حكاية في رواية عربية. كما أن ذلك لا يعني، كما يدعي البعض الآخر، أن الرواية باستخدامها لمثل هذه التقنيات الأسلوبية الحديثة تكتسب، حكماً، مقدرة فنية تمكنها من رواية حكايتنا العربية؛ فقد توقع مثل هذه الاستعارات (ولعلها أوقعت البعض) في التقليد، أو قد تجرّ (ولعلها جرّت البعض الآخر) إلى ولع بلعبة الشكل الشكلانية، أي المجانية، حتى لكان لا حكاية لنا نرويها، بل مجرد تجريب وتلهّ وضياع.

من كلّ هذا نودّ أن نقول إن الكلام على بنية شكل روائي يتميّز فنياً بلغته، بها كأسلوب، أو كتقنيات أسلوبية سردية، لا يطرح بالنظر إلى المرجع الذي قد تُفيد منه اللغة مثل هذه الإفادة. فالمسألة هنا ليست مسألة المرجع (التراث أو الآخر) الذي نأخذ منه. ليست هوية المرجع الذي نأخذ منه مثل هذه التقنيات هي التي تحدّد هوية بنية الرواية التي نبدعها. التقنيات تُستعار (يمكن مثلاً استعارة مفهوم الراوي - الشخصية، أو مفهوم الفلاش باك المتعلق بالسياق الزمني...)؛ وهي إذ تميّز الأسلوب، أو القول (الخطاب)، أو بنية الرواية، إنما تميّزها لا بوصفها تقنيات مستعارة - لأنّ المستعار لا يُميّز - بل تميّزها بكونها صياغة وتوظيفاً تمارسهما اللغة في بناء عالم الرواية. تمارس اللغة هذا التوظيف وتلك الصياغة للتقنيات بإدخالها في علاقة مواءمة حيّة مع عناصر ما تبنيه؛ علماً بأنّ العلاقة ليست سوى حركة تعيش التقنيات فيها غيابها، أو صقلها لتشفّ عن ولادتها المختلفة، أو عن وجودها الكيفي الآخر في قول الرواية وبنيتها<sup>(٥)</sup>.

= متميّزاً بقول حكاية الحاضر في بعدها التاريخي، وينسج كلام المحلي (المصري) في دلالاته اللغوية العربية المشتركة.

(٥) لعلّ من أبرز التقنيات التي أنتجت روايات أميركا اللاتينية مثلاً تقنية زمن القص. ففي روايات ماركيز مائة عام من العزلة، والجورال في متاهته، وخريف البطريق، وكذلك في رواية أوغستورا بنسيتوس أنا الأعلى، يتكسر الزمن ليولد دلالة خاصة بالحكاية التي يحكيها، وهو بتوليد هذه الدلالة يبدو مبدعاً لتقنيته، غير مستعير لها رغم إفادته في ذلك من التراث السردية (ألف ليلة وليلة، أو الرواية الغربية الحديثة). وتوضيحاً نقول إن حركة نمو زمن القص المتخيل تقوم على توليد خاصية زمن الذكاتور من حيث هو زمن يتكرّر ولا ينتهي، كأنه أبدي مطلق.

يُولد زمن القص بحركة نموه دلالة للزمن المرجعي وقد استبدّ الحاكم بالسلطة وصار حكمه فيها تاريخاً له. =

قد تستعير اللغة الروائية إذن عناصر من التراث، وقد لا تستعير؛ وقد تستفيد

= وهذا أمر لا تقوله الرواية، بلغة إخبارية، أي أنها لا تعبر عنه لفظياً، بل يُولده دلاليًا إيقاع زمن القص وحركته في النمو، أو أسلوب بنائه. إن أسلوب البناء يبدو غمطاً دالاً، أو شكلاً بنائياً موحياً بمدلول هذا الزمن وطبيعة السلطة فيه. ولنقل إن المدلول هو كيان تشكيلي للنسيج السردى.

في هذا الكيان التشكيلي يكسر صوت شخصية الدكاتاتور سياق القص باستمرار بغية المبادرة إلى الكلام فتتوهم وجود مخاطب هو، بدوره، متكلم. ولكن صوت الدكاتاتور بمبادرته وكسره المستمر للسياق يُغيّب صوت الآخر، أو يماهيه فيه. ذلك أن كسر السياق واستعادة الدكاتاتور للكلام أو مبادرته المستمرة إليه يجري بلا علامة أسلوبية (فاصلة، نقطة، عارضة، لفظ «قال» أو «أجاب»...)، وبلا فاصلة زمنية، وبدون أي من الأمور التي تشكل في الأسلوب الاصطلاحي إشارة، أو إيذاناً بمجيء الشخصية في الرواية إلى موقع المتكلم. لا علامة للنقلة الكلامية، بين المتكلم والمخاطب، على امتداد الزمن الروائي إلا ما هو قائم في نبرة الصوت التي يترجمها مدلول الكلام، أو الفاظ مفردة، محدودة (نعم، سيدي)، أو صيغة الأفعال (الأمر في مخاطبة الدكاتاتور للخادم)؛ أي لا علاقة إلا ما هو في اللغة نفسها، في سياقها البنائي، من حيث هي مخاطبة وتوجه يشير إلى موقع المتكلم وقيمة كلامه.

هكذا تبدو مساحة الكلام في الفضاء الروائي ملكاً لصوت الدكاتاتور الذي يكسر، باعتباره سيداً حرّاً، السياق؛ أو الذي يقتحم، باعتباره مستبداً مطلقاً، مجال الكلام.

يكسر صوت الدكاتاتور، بهيمته على الأصوات الأخرى، سياق القص، فيتوتر إيقاع السرد، يتخلل عن تواليه المألوف، لا في الروائي وحسب، بل في العرف والأخلاق، أو في علاقة طبيعية، عدلية، بين المتكلم والمخاطب.

ينكسر السياق في هذه الروايات بلا هوادة ليتناسل السرد من السرد في فوضى هي عند التدقيق حرية فوق حرية الآخرين، أو صوت على أصواتهم. صوت له السيادة، بل الاستبداد الذي يلغي الأصوات الأخرى، يعتقل كلامها ولا يخاطبها إلا وهماً لأنه لا يترك لها كلاماً. يهيمن، هو الدكاتاتور، على زمن نطقهم، هم المواطنون. فالزمن زمنه، يتكرر ليكون له مطلقاً في استعادة الكلام، مطلقاً في انتظام له هو انتظام عالم في بنية رواية. بنية هي هوية.

بهذه البنية، يتميزها كنسق سردي، تمتلك رواية أميركا اللاتينية هوية هي بالنظر إلى القول (الخطاب) إحالة على زمن القص في ابتداعه الأسلوب، وهي بالنظر إلى الحكاية وعي لزمن اجتماعي يُمارس ضد الزمن والتاريخ. إنه حكم الدكاتاتور الأعلى الذي يلغي زمن المواطنين وتاريخهم بإلغاء حياتهم. وعي يتولد برواية الرواية لحكايتها. إنه وعي فني.

هكذا ردت الرواية الحكاية إلى الجوهر حامل خصائص الحكايات، أو هكذا ارتقت بالمحلي المتعدد إلى الفني العام، فكانت لغتها الروائية هوية لها.

إن الإفادة من تقنية تكسير الزمن لم توقع هنا في التقليد، فتكسير زمن القص الذي وُلد في الرواية الغربية الحديثة دلالة الغرب ومشاعر الألفية لدى شخوص هذه الرواية، وُلد في رواية أميركا اللاتينية دلالة مختلفة؛ وبذلك، وبدل أن تكون هذه التقنية أداة تغريب للحكاية التي تروى الرواية، صارت أداة تمييز وإبداع لهويتها الفنية.



من تقنيات السرد الروائي العالمي الحديث وقد لا تستفيد. فهوية الرواية ليست في مثل هذه الاستعارات التراثية، كما أن لاهويتها ليست بسبب من مثل هذه الاستفادة العالمية. بل هي - فيما يخص مستوى القول (الخطاب) - في الكيفية بما تعنيه من عمل على الحكاية وتمييزها بلغة تبني شكلاً روائياً ناطقاً بالحكاية فيه، لغة ترتقي روائياً بالحكاية خارج زمنها المحلي، وتذهب أبعد من مكانها الخاص.

لنقل باختصار إن التميز يتحدد بالنظر إلى اللغة الروائية من حيث قدرتها على رفع ما تحكيه إلى لغة توحى بأكثر من الحكاية (الحادثة - الشخصيات الفاعلين، المكان...)، وبأبعد من حدودها المحلية - القطرية بل القومية كذلك. ولئن كان هذا التميز لا يتحدد بالنظر إلى مجموع التقنيات التي يتوسلها الخطاب الروائي، فإنه لا يتحدد كذلك بالنظر إلى الحكاية - الكلام وحدها.

الرواية صياغة بنائية فنية مميزة، بها تولد الحكاية مختلفة ومفارقة لمرجعها؛ حتى لكأن لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها... أو حتى لكأن الـ «هنا» في الرواية هي أيضاً الـ «هناك»، و«الأننا» هي أيضاً الـ «نحن»... إذ ذاك يمكن للقارئ أن يكتشف المشترك بين الفواصل ويتبين الأساسي في العارض، والحقيقي في المتخيل، فتشيره الحكاية ويمتعه الخطاب. ومعنى هذا أن ما يحدد هوية الرواية هو روايتها.

يتمثل تميز اللغة روائياً بأثر له في الحكاية نفسها؛ كأن يتسع فضاء الرواية لأكثر من صوت من أصوات شخصياتها، وتتفاوت مستويات الكلام تفاوت الفئات الاجتماعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات، فيشف بذلك موقع الراوي عن موقف يفسح مجالاً لتعدد زوايا النظر من الحكاية، وتغتنى الحكاية وتتلون شخصياتها بألوان الحياة، وتستقل هذه الشخصيات بسلوكها وتنسج الحقيقي.

بهذا المعنى لا يعود سؤال الرواية سؤالاً عن قوميتها وقطريتها، بل يصير سؤالاً عن روايتها؛ أي ينتقل من الإيديولوجيا - العقيدة إلى الإيديولوجيا - الفن باعتبار هذه الثانية مفهوماً للحياة لا يمكنه حين ينشد الحقيقي - والفن حقيقة - إلا أن يكون نابضاً بحكاية هذا الحقيقي الخاصة والمرتقة بروايتها إلى الإنساني العام.

وبدل أن نسأل عن موقع الرواية بين الانتماء القومي والانتساب القطري، أو عما إذا كانت الرواية اللبنانية رواية عربية، فإننا نسأل:



هل استطاعت الرواية العربية أن تكون رواية مميّزة بلغتها الروائية؟ أو هل أبدعت رواية هذا الكاتب أو ذاك التي تحكي هذه الحكاية أو تلك لغتها داخل اللغة، أم أنها بقيت مجرد حكاية؟

وفي الخلاصة، يبدو لي أن تميّز الرواية بلغة روائية خاصّة هو هويّتها، لا حكايتها التي تخصّ هذا القطر أو ذاك؛ وإلاّ لكان علينا أن نقرن الهوية بالمكان وبالتالي بهذا المقهى، أو بتلك القرية، أو بذاك المنزل، أو نقرنها بهذا الشخص - البطل، أو بذاك الفلاح، ولكان على الهوية أن تضيق حدودها لتوائم عناصر الحكاية المحددة بها.

\*\*\*

على أن اقتران سؤال الهوية بلغة روائية مميّزة لا يحول دون تعدّد اللغات الروائية. فتكون لنا - بالتالي - داخل اللغة العربية لغات روائية مميّزة. إنها مسألة إبداع، بها تلتقط الرواية الناظم المشترك بين الحكايات ودلالاتها، فتشي الواقعة الراهنة بالتاريخي وتشفّ مرآة الفضاء الروائي، فنرى وجوهنا على اختلافها، ونقرأ حكاياتنا في الحكاية... كأن نقرأ في رواية ميرمار (لنجيب محفوظ) حكايات الخلل الداخلي في حكاية زهرة المصرية وسرحان البحيري المصري الذي سرق مصنع النسيج التابع للقطاع العام وانتحر؛ أو كأن نقرأ في رواية طواحين بيروت (لتوفيق يوسف عواد) حكايات التمزّق بين الريف والمدينة في حكاية تيممة اللبنانية التي تنتهي بها الانكسارات الحادة إلى اختيار المقاومة.

أن ترتبط الحكاية في الرواية الأولى بالتجربة الناصرية قطراً، وبالاسكندرية مكاناً، وبشخص يتّهمون إلى مجتمع مصر؛ وأن ترتبط الحكاية في الرواية الثانية بالتحوّلات الاجتماعية التي عرفها لبنان قبيل انفجار الحرب فيه، وبيروت والمهدية (الجنوب) مكاناً، وبأشخاص يتّهمون إلى مجتمع لبنان ويحملون سماته... إن ارتباطاً كهذا أو كذاك لا يضع هاتين الروائيتين موضع تساؤلٍ عن موقعهما بين القومية والقطرية (تكامل أو تناقضاً)، أو يبرّر السؤال عما إذا كانت الرواية الثانية مثلاً رواية لبنانية أو لبنانية عربية. ذلك أن تميّز هاتين الروائيتين روائياً، كما روايات عربية أخرى (وإن محدّدة عدداً، أو لا تشكّل ظاهرة بعد) هو الذي يتيح للقارئ، في أيّ قطر كان، أن يرى فيها صورة لحكاية تتجاوزه، «صورة» تحاور وتذهب أبعد منه.

لذا يبدو لي أن النظر إلى الرواية العربية في حدود عناصرها الحكائية أو في

حدود مرجعيّتها؛ وأنّ تحديد هويّتها استناداً إلى مواطن الشّخص، أو إلى الواقع الاجتماعيّ الذي تنتسب إليه الحادثة؛ وأنّ طرح سؤال التكامل أو التناقض عليها، أو سؤال القوميّة والقطريّة. . . هي أمور لا تنحرف بسؤال الرّواية عن مستواه الذي هو له فحسب، بل تشير إلى إسقاط تحديدات نظميّة - عقائديّة، أو قانونيّة - سياسيّة، تأباها طبيعة الأدب، كما يأباها كلّ فنّ.

## الفصل السادس

«هذي بلادي»

«لن يمنعوا دمننا أن يمرّ وساعاتنا أن تدور»

حسن عبد الله .





## مشهد وسؤال

□ الزمان: ٩ حزيران (جوان) عام ١٩٨٢.

المكان: صيدا. مدينتي.

المشهد: جموع من البشر يشكّلون كامل سكّان المدينة؛ من الطّفل الرّضيع حتّى الشيخ القعيد، ومن نائب المدينة حتّى زبّالها. نساء ورجال يتحرّكون مكرهين على إخلاء مدينتهم.

جنود من الجيش الاسرائيلي الذي أطلق على نفسه في تلك الحملة اسم «جيش الدّفاع الاسرائيلي»، يراقبون عمليّة الإخلاء، ويشيرون ببنادقهم إلى البحر كي يتوجّه النّاس إلى هناك.

على الأرصفة جثث بالمئات، وعلى جوانب الطّرق منازل منهارة ومحرّقة:

الحرب على المدينة، التي عُرفت برائحة زهر الليمون وبوداعة أهلها، بدأت ليل ٧ حزيران (لنذكر أنّ الحرب على مصر في العام ١٩٦٧ بدأت في ٥ حزيران). وصباح التّاسع من الشّهر نفسه، خُيرت المدينة، للمرّة الثّانية خلال هذين اليومين، بين الإبادة والاستسلام.

وبعد الاستسلام بدأت دروسُ الذّلّ والإثارة والتفكيك:

● مكبّر الصّوت ينادي صبيحة كلّ يوم كي يخرج النّاس ويتجمّعوا في السّاحات: ثمّ تبدأ عمليّة الفرز الطّائفي: المسيحيّون في جهة والمسلمون في جهة أخرى.

فتى يسأل أباه: لماذا المسيحيّون في الظلّ ونحن في الشمس؟

● الدّبابة الاسرائيليّة تقف عند أعلى الطّريق الصّاعد من صيدا إلى عبرا

الجديدة (ضاحية شرقي صيدا). الجندي الاسرائيلي يأمر طبيباً شاباً من أهل صيدا أن يكسر البيض الذي معه ويمسح بالسائل اللزج وجه زوجته الصبيّة.  
لكن... .

نزيه القبرصلي (فتى من صيدا عمره ١٥ سنة تقريباً) يترك كتبه، ويحمل رشاشاً. يخرج من منزله، في أحد أحياء صيدا القديمة، القريب من الشاطئ. يقف مشحوناً بذلّ المدينة وانكسارها ويطلق النار على دورية اسرائيلية. يُقتل ويسقط قتيلاً على أرض بلده.

من هو القاتل؟

من هو الضحيّة؟

ربّما بدا الجواب سهلاً حتّى ذلك التاريخ (تاريخ الاجتياح الاسرائيلي للجنوب ولبيروت العاصمة عام ١٩٨٢) وفي مثل هذه العلاقة، علاقة المواطن بالغازي. فالضحيّة واضحة، وهي بوضوحها تواجه القاتل؛ ترفض حربه عليها بتعريض نفسها للموت، ترفض موتها فتموت، تقاوم فتدفع حياتها ثمن أملٍ بإنقاذ حياتها المهتدة بالموت. ذلك أنّ موت من يقاوم احتمالاً تلمع طيه بارقة حياة. والحياة هنا تتجاوز حدود إحساس الإنسان بفرديته، أولنقل إنّ الفرد انطلاقاً من إحساس عميق ومُشبع بذاته يدرك معنى الإنسان فيه. فالضحيّة إذ تمارس فعلاً مقاوماً إنّما تطلب الحياة لقاتلٍ ومقتول، لأنّها إذ تقاوم إنّما ترفض الحرب ابتداءً من حياتها.

تقف الكتابة الإبداعية إلى جانب الضحيّة لأنّها تعي مأساتها: فالضحيّة تنشد الحياة على جسر الموت، وتتقدّم الكتابة الإبداعية لتهدم هذا الجسر وتعيد إلى الحياة حقّها.

تأبى الكتابة الإبداعية القتل وترفض الحروب، لأنّها (أي هذه الكتابة) في جوهرها حياة. نكتب لنبدع جسداً إشارياً تتجدّد فيه الحياة فتدوم، وهو ما يعادل معنى الدّعوة إلى سلام منشود على هذه الأرض، كوكبنا الجميل.

ولئن كانت الكتابة الإبداعية هي، أساساً، تعبيراً عن مأساة، بمعنى أنّها تعبير عن انتصار وهمي على موت حتمي، فإنّ هذه المأساة تزدوج في الحروب، لأنّ القتل موت يتقدّم الموت. وأنّ تواجه الكتابة الحرب يعني أنّ تواجه موتاً في موت، وأنّ تكون لغة لمأساة مزدوجة.

## الكتابة الإبداعية الشعرية في مواجهة الحرب

المقاومة شكل من أشكال رفض الحرب، والكتابة الإبداعية الشعرية تعبر عن ذلك. مجموعة من الشعراء اللبنانيين عُرفوا بالشعراء الشباب، كتبوا نصوصاً ترفض الحرب بالوقوف إلى جانب الضحية، وبتبني مقاومتها:

● المقاومة عند الشاعر حسن عبد الله مرارة موت، ولكنّ هذا الموت له معنى الحياة، فأَمّ الشهيد التي بكت دمعين بكت أيضاً مع الدمعتين، وردة.

يندمج الشاعر هنا، وبنبرة عالية، مع الضحية، مع مقاومتها. وتصير أنا التكلم هي نحن الذين نقاوم، الجماعة:

سنضرب في كلّ وقتٍ وأرضٍ  
أشدّاء

ثمّ:

صامدون هنا، قرب هذا الدمار العظيم، وفي يدينا يلمع  
الرّعب، في القلب غصن الوفاء التّضير.  
صامدون هنا... باتجاه الجدار الأخير  
ولن نتراجع  
لن يمنعوا دمنا أن يمرّ وساعاتنا أن تدور

هذه المقاومة التي يتعادل فيها موت الشهيد بحياته، هي في نظر الشاعر فعل تغيير وعبور إلى حياة مضيئة. وهي من أجل أن:  
نمحو الظّلام ونكتب وجه النّهار<sup>(١)</sup>.

● والمقاومة عند الشاعر محمّد العبد الله هي مجيء جماعي إلى الوطن له لهجة خطابية موقعة:

---

(١) هذه الشواهد الشعرية مأخوذة جميعها من قصيدة للشاعر حسن عبد الله بعنوان: «أجل الأمهات التي انتظرت». القصيدة هذه هي بتاريخ العام ١٩٧٦ ومهداة «إلى أمّ شهيد». انظر ديوانه: أذكر أنني أحببت. دار العودة. بيروت. من دون تاريخ.

نجيئك من كل صوب كما المطر المتظر  
يا وطني  
نعانق هذا التراب الذي يشتعل  
يا وطني  
نسقيه بالدمع والدم بمشي بنسغ الشجر  
لتغدو كالقمر المكمّل  
مشعاً. مضيئاً  
على كل أبنائك الطيّين  
فافتح ذراعيك للقادمين  
فافتح ذراعيك للقادمين  
فافتح ذراعيك للقادمين<sup>(٢)</sup>

● وهي - أي المقاومة - عند الشاعر شوقي بزيع طلوع يبلغ فيه الحقد حدّ الإصابة. والشاعر هنا يتكلّم بضمير «نحن» الشائرين الرافضين، الحماة الذين سي مارسون فعل التغيير، نحن الذين:

سنطلع من كل بيت تشتت  
من كل جرح تفتت  
من كل طفل هوى في البياض القليل

والطلوع هذا له صفة تمثيلية وهوية انتماء. فالكتابة هنا تنطق باسم آخرين معرفين بفعالهم، وبأحلامهم، بأنهم هؤلاء الذين:

يحرثون الصّباح لكي تشرق الشمس  
أو يكتبون الرّياح لكي يزهر الحدس  
أو يقرأون اللّيل  
ونحن المساكين نحن الملايين

ولأنّ الكتابة لها هذا النّطق، فإنّ الشاعر يعلن:

---

(٢) مقطع من نصّ بعنوان «أغنية» وهو بتاريخ ١٠/٨/١٩٧٨. انظر ص ١٠٠ من ديوان الشاعر: رسائل الوحشة. دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩.



لا شيء يفصل أعراسنا عن سقوط الطغاة  
توحدت الأرض فينا  
فكلّ قتيل سيصبح جيل  
وكلّ بنفسجة أحرقوها ستغدو بنفسجة المستحيل  
وكلّ شهيد تكمله الأرض  
كلّ احتراق تكمله النار  
فليبلغ الحقّد حدّ الإصابة، والرقص حدّ السماء<sup>(٣)</sup>.

هذه النّبة العالية التي رأينا، تساند، في اختلاف دلالاتها، الضّحيّة، تقف إلى جانب الشهيد. فالاستشهاد هو من أجل وطن أفضل وأجمل. إنّ له وظيفة التّغيير ليعود الوطن إلى أبنائه الذين حرّموا منه، ولتعود لهم، مع عودته، الحياة. الضّحيّة ترتبط هنا بوضع اجتماعي تاريخي معيّن. وهي ليست شهيداً بعينه، بل فئة أو فئات اجتماعيّة عاشت سنوات طويلة من الفقر والإهمال والبؤس الذي قارب في واقعه موتها: حرمان من الحياة يعادل الموت.

فالمقاومة بدأت قبل اندلاع القتال، أي قبل تحوّنها إلى فعل استشهاد بالجسد، ووصلت إلى أوجها في بداية عقد السّبعين. جيل بكامله تماسكت فيه عناصر من المجتمع مختلفة. لا شروخ طائفية تحزّ فئاته وطبقاته. إنّ جيل الجامعة اللبنانيّة في نموّها كمؤسسة وطنيّة. من هذا الجيل كان الشعراء الشّباب، وكانت مجموعة من الأدباء والفنانين والمثّقين الذين تمتّعوا بعصر بيروت الذهبي وحلموا بترسيخ هذه الهويّة الوطنيّة لبلدهم، وبصيانة جمال يكون التّمتع به من حقّ الجميع.

مساندة الضّحيّة كانت مستمدّة من هذا الزّمن، من زمن ما قبل الدّم، أو من زمن كان دم شهيد واحد فيه يتشكّل فضاء واسعاً من الاحتجاج والاستنكار.

هكذا، وعندما راح الدّم يجري يغزارة بعد اندلاع الحرب، تراجعت هذه النّبة العالية لتترك مكانها شيئاً فشيئاً لمشاعر المرارة والمأساة. وهي مشاعر موسومة بنوع من القلق والدّهشة والحيرة والتّساؤل عن معنى هذا الموت العام.

---

(٣) هذه الشّواهد الشعريّة مأخوذة جميعها من قصيدة للشّاعر شوقي بزيع بعنوان «عناوين سريعة لوطن مقتول» والقصيدة مكتوبة بتاريخ ١٩٧٦. انظر ديوانه الذي يحمل عنوان هذه القصيدة. دار الآداب. بيروت. ١٩٧٨.

## الموازاة بين المأساة والمقاومة

معظم الشعراء، بمن فيهم أصحاب هذه النبرة العالية، عبّروا عن هذه المرارة. الشعر يواجه الحرب بقول مأساتها. وفي قول المأساة كان بعض الشعراء يوائم بين روح المقاومة بما تعنيه من نضال واستشهاد، وبينها بما تعنيه من دمار ودم وفقدان أحبة.

● في شجرة الأكاسيا للشاعر جوزف حرب نقراً نماذج مختلفة عن ذلك. منها قوله:

- يا غمام الأفق ساعدني  
لأبكي.  
- ليس ما تلمح في الأفق  
غماماً،  
إنّ الحقّ الذي قام ليمشي  
مالئاً خبزاً وورداً كلّ بيت  
قمت عن صخرة يآسي.  
ومشيت<sup>(٤)</sup>.

من البكاء تبدأ الدعوة إلى المشي. والألم أخضر (ص ٣٠). والعظام شبّابة وإد حمراء (ص ٣٦). الدعوة إلى النهوض مستمرة (ص ٣٣) أمام مشهد الحرب الذي يملأ شاشة العين:

«مقابر منبوثة، جثث في الطريق. حرائق تمتد كالغيم بعد الغروب. خرائب سود تزوج فيها الرماد جميع بنات الدخان. مذابح كالسوق. فيها دكاكين باعتهـا يرتدون البنادق، زي الفؤوس. وأقبية مايزال الصّراخ فيها يشقّ جدرانها» (ص ١٨٥/١٨٦).  
والشاعر يعلن:  
هذي بلادي. (ص ١٨٦).

وضدّ هذا المشهد الذي يرسم صورة البلاد تبرز المواجهة. المواجهة هنا تقاوم

---

(٤) ديوان شعر للشاعر جوزف حرب. دار الفارابي بيروت ١٩٨٦، ص ٦٠.

القاتل، ولكنها تصغي في الوقت نفسه إلى نداء يسمعه الشاعر يقول:

تعال وعانق

سلام الأرض (ص ٤٠٢).

المقاومة لا تعني إذن حبّ القتال. لا تقصد الاعتداء والمبادرة لقتل الآخر، وإنما تقصد عدم الرّضوخ للقاتل، أو عدم الاستسلام لهجمته. . . . وهي تشير عند الشاعر إلى الحقّ الذي بالدفاع عنه، قام يمشي. والحقّ هنا ليس معنى مجرداً ضائعاً في مطلق، بل هو إشارة واضحة إلى عدالة تملأ كلّ بيت خبزاً وورداً؛ أي هو إشارة واضحة إلى ضحيّة عاشت زمنها محرومة من قوام الحياة الأول ورمزُهُ الخبز، ومن فرح الحياة العادي ورمزُهُ الورد.

● وفي نصوص للشاعر شوقي بزيح نجد أمثلة أخرى. نقرأ شعراً موسوماً بغنائية حادية، مشبعة بحزنٍ تتمزج فيه مشاهد المآتم بالأعراس. مشاهد تصوّر أبناء الجنوب الساكنين حول مياه اللّيطانيّ، المنكبّين على شتلات التّبغ، والمتحلّقين على ذاكرة كربلاء. . . وهم من طال حزنهم حتى صار يُغنى.

في قصيدة له بعنوان «العائد» نقرأ:

تمشي جنازته الهوينا

ثم ترفعها الأكفّ إلى مكان غامضٍ

تمشي ويدفعها الدّويّ

يمشي جنوبيّون خلف النعش،

كوفياتهم مصبوغة بجبينه المثلثوم

تتبعهم يدا امرأة

تشم قميصه

وتعشبُ الأيّام من دمه البهيّ

هو الجنوبيّ الشهيد،

مروض القمح العنيد

يعود نحو الأرض

ملفوفاً بكيس الرّمْل والعلم الممزّق،

أفسحوا لخطى عليّ

لقوامه المشوق وهو يشفّ حتى الموت،  
يمشي وتتبعه رياحينُ  
ويغمر وجهه خفر طريّ<sup>(٥)</sup>.

تتخلّل القصيدة تأوّهات توحى بالنّدى الجنوبي، وجل قصيدة يولّد تكرارها  
إيقاعاً يذكر بإيقاع حركة اللّطم في احتفال كربلاء:  
شوك العمر

ضاع العمر (ص ٦١)

كما أنّ فيها مقاطع جاهزة للنّدى والغناء بصوت الأمّ المفجوعة على ابنها:  
هيهات... لو كان الزّمان يعود ثانية!  
أو الطّلاقات تستدرك

لو كان للخبّاز أن يشفيك  
أو كانت تعيدك عشبّة حياً

لنثرت كلّ حشائش الدّنيا على قبرك (ص ٦٢).

لكنّ هذا الحزن كلّ، وهذا الانكسار المرير الذي يعبر عن فاجعة أمّ أدركت  
حكم الزّمان، وفشل كلّ وسائل المداواة القرويّة لاستعادة ابنها... ينتهيان بالقصيدة  
إلى استنهاض حازم من أجل المقاومة. هكذا يتبدّل الصوت الحزين، صوت الأمّ،  
وتراجع اللّغة النّادبة المتأوّهة، وترك مكانها للغة قويّة، مقدّامة وواثقة، نسمع فيها  
صوت الشّاعر يقول مخاطباً الشّهيد:

فلسوف تنهض في عظامك سكّة

وتشقّ هذا الانهيار بنصلها الأجل

وتقاوم المحتلّ

وتقاوم المحتلّ (ص ٧١).

● كذلك نقرأ في نصوص للشاعر محمّد علي شمس الدّين هذه المواءمة بين  
المأساة والمقاومة. لكنّ المواءمة هنا تشفّ عن تلاحم عميق بين المأساة/الموت  
والمقاومة/الحياة. ذلك أنّ المأساة في نظر الشّاعر واقع يلخص حياة الجنوبيّ الذي

---

(٥) هذه القصيدة للشاعر شوقي بزيع، كتبها عام ١٩٨٤م وهي من ديوانه أغنيات حبّ على نهر اللّيطاني دار  
الأدب. بيروت ١٩٨٥. انظر ص ٥١ و ٥٢ من هذا الديوان.



يشرب وحل أقدامه. إنها حياته اليومية، أو موته المعم الذي عليه أن يعبره إلى دورة الخبز، أي إلى الحياة. لذا تبدو المقاومة عنده ضرورة. إنها اتّجاه نحو وطن، وهي موت من أجله.

المقاومة عند شمس الدّين معبراً إلى الحياة، جسرٌ مسكون بالموت، وطريق تلتحم عليه أغنية الحياة بإيقاع الموت؛

يذهب الجنوبيّ، وقبل أن يغيب يعطي صاحبه رقم قبره.  
وحين تجلس الأم لتغني، في الظلام، لطفلها كي تنام، تخبرها بأنّ الجند عمّ بين البيوت:

أن تغني

إذن

أن تموت.

وحين يموت الجنوبيّ نعرف أنّه كان لا يشتري التبغ قبل الرّصاص. ذلك أنّ الرّصاص كالتبغ: تفصيل رمزي في حياته اليومية.

هكذا يتلو الموت الموت، والقرى ترسل دخانها، تقاوم... والمحّبون الذين كانوا هنا يغيبون تاركين أسماءهم وحدها.

وهكذا ترتسم صورة المأساة أمام الشاعر فيقول:

وجدنا الضّواحي توابيت للنّائمين

وفوق التّرابيات لحم طري.

لكنّه يرفض الاستسلام لواقعها، لذا يعلن مباشرة:

غرسنا على جمجمات الطواغيت أعلامنا

ويعود ليغني لمن لا ينام:

سلام إلى مطلع الفجر وقع الخطى

سلام إلى مغرب الشّمس وقع الغمام(\*)

---

(\*) راجع في هذا الصّدّد قصيدة الشّاعر محمّد علي شمس الدّين «أمّي نهتني عن الموت إلّا على صدرها» المنشورة في ديوانه غيم لأحلام الملك المخلوع، دار ابن خلدون، بيروت. ١٩٧٧.

## المأساة واهتزاز معنى المقاومة

لكن، وفي قول المأساة أيضاً، كان معنى المقاومة يهتزّ عند البعض الآخر من الشعراء، ويتبدّى سؤالاً مقلقاً، وحيرة تطول مفهوم الكتابة الشعرية نفسها وعلاقتها بالناس خلال الحرب:

أليست المقاومة دخولاً في الحرب وإن كان ذلك بهدف ردعها؟  
أليس ردعُ القتل بالقتل قتلاً، وردعُ الدمار بالدمار دماراً؟  
أليس المقتول ضحية وإن كان قاتلاً؟

تهتزّ النزعة الحقوقية أمام النزعة الإنسانية. يهتزّ مفهوم الدفاع عن النفس أمام محصلة الموت الوحيدة في الحروب. الكلّ في الحرب ضحية. الحرب فعل قتل تعارضه الكتابة من حيث هي فعل حياة... لكن ماذا أمام هذا الدمار الذي يقتحم المدينة؟  
يبدأ السؤال ويبدأ القلق عند الشاعر حسن عبد الله. وحين يسأل عن ليالي بيروت يسقط، كما يقول، «كالجدار أمام تجربة الكتابة»<sup>(٦)</sup>. لقد تعدّدت أبواب المدينة لعينه، وهو، الشاعر، لم يعد يعرف من أي باب يدخلها. هل يدخل:

من تحت قنطرة الحوار  
أم يدخل:

من تحت قنطرة الدّم الجاري وأغصان الدمار (ص ٦١)؟

يسأل الشاعر والمدينة لا تراه. يسأل ويقوم بمحاولة أولى فيدخل في الرصاص، أي يدخل في تجربة الحرب/المقاومة فتُهوي المدينة على صدره ويخنقها دخانه (ص ٦٣). ويعترف:

أنا شبح الخرائب  
أقرأ الأبواب ميتة  
وأكتمها... (ص ٦٥).

تسقط التجربة، ويدخل الشاعر إلى المدينة من بوابة النار، ولكن شاهراً حبه. هكذا يفرّ الحاجز الرملي وتنقشع، كما يقول، تضاريس الوطن.

الحبّ هو البديل، راية سلامٍ يرفعها الشاعر في وجه الحرب ويدخل في

---

(٦) راجع قصيدته: «من أين أدخل في القصيدة» ص ٦٦. وهي في ديوانه أذكر أنني أحبيت .

الوطن، «من بابه، من شرفة الفقراء». يلقي التحيّة، ويسأل عن أحوال القرى والقمح والثلج العظيم. وبذلك، أي بدخوله المدينة شاهراً حبه بدل سلاحه، يدخل في القصيدة، في الكتابة، بعد أن كان قد سقط كالجدار أمام تجربتها. ومثل هذا الدخول في الكتابة هو بمثابة عودٍ بها إلى جوهرها، أي إليها كفعل حياة.

### غرق الضحية

غزارة الدّم التي كانت نتيجة لاستمرار القتال وعنفه كانت تغرق الضحية. تغرق الضحية فيغيب معناها وتضيع معالمها.

يوم السبت الأخير من سنة ١٩٧٥، وهو اليوم الذي أُطلق عليه يوم السبت الأسود، بدت الضحية واضحة: قُتِل الأبرياء من عمّال مرفأ بيروت على الهوية<sup>(٧)</sup> ممن صادف مروره، أو وجوده، كان يوظف الضحية لتأجيج الصراع الطائفي.

الغزو الاسرائيلي لجنوب لبنان عام ١٩٧٨ ثم الاجتياح الواسع وحصار بيروت ومجزرة صبرا وشاتيلا صيف العام ١٩٨٢ أبقي الضحية واضحة. إن من قُتل تحت سقف بيته، أو في حقله، أو في دكانه، أو على طريق عودته من عمله، هو ضحية. وإن من سال دمه ليردّ غازياً، ويقاوم محتاحاً، هو، بلا جدال، ضحية.

الغزو والاجتياح وظفّاً الضحية لمجيء بشير الجميل (قائد ميلشيا هي القوات اللبنانية) رئيساً لجمهورية لبنانية موالية لاسرائيل.

لكنّ بشير الجميل الذي رفع شعار الـ ١٠٤٥٢ كلم<sup>٢</sup> بعد وصوله إلى الرئاسة، وأوعز إلى ميليشيات حواجزه بالتخلي عن التدقيق في هوية العابرين على أساس شرقية وغربية، أوحى بأن وظيفة الصراع الطائفي (مسلم - مسيحي) الموازية للتقسيم الجغرافي؛ بيروت الغربية - بيروت الشرقية، انتهت. وكأنّ وظيفة الاجتياح الاسرائيلي هي في حدود ترثيسه.

الحرب على أرض لبنان كانت أكثر من قمع نمو هذا البلد كوطن ديمقراطي، وأبعد من مسألة تفتيت جامعته الوحيدة التي كانت تمارس، ضدّ ما خطط لها<sup>(٨)</sup>،

---

(٧) المعروف أنّ الكتائب أقاموا حاجزاً عند المرفأ وطلبوا من العمّال الخارجين من عملهم إبراز هوياتهم.

(٨) في مجموعة الملاحظات التي صيغت بخصوص إنشاء الجامعة اللبنانية والهدف من وجودها، كانت الإشارة واضحة إلى أنّ نمو الجامعة اللبنانية لن يتعارض، أو يشكل خطراً، على توجّهات الجامعات الأجنبية في لبنان، بل على العكس فهو سيدعم هذه التوجّهات ويخدمها.

عملية التأهيل والدمج الوطنيين. أي أن الحرب في لبنان كانت أكثر من المجيء برئيس يهدئ روع الخائفين على سلطتهم من نمو الديمقراطية في لبنان. وقتل بشير الجميل واستمرت الحرب شرذمة وتفتيتاً.

الأطراف المتقاتلة تتعدّد. والمسيحيون الذين وحّدهم بشير الجميل (إشارة إلى معركة الصفرا بقيادة بشير الجميل ضدّ حزب الأحرار التابع لكميل شمعون؛ وكذلك إلى معركة عين الرمانة التي قامت بها القوّات اللبنانية ضدّ الحنش وهو زعيم ميليشيا مسيحية موالية لحزب الأحرار...) عادوا يختلفون ويتقاتلون (مثلاً الخلاف والقتال بين آل الجميل وسليمان فرنجية، وبين إيلي حبيقة وسمير جعجع، وبين الجيش بقيادة ميشال عون والقوّات بقيادة سمير جعجع...) في المنطقة الشرقية من بيروت. وفي المنطقة الغربية بدأ الاقتتال بين من اعتبروا في صفّ واحد درامياً وفظيعاً (بين أمل والاشتراكيين من جهة والمرابطون من جهة أخرى، بين أمل وحزب الله، بين أمل من جهة والاشتراكيين والشيوعيين من جهة أخرى، انقسام الحزب السوري القومي الاجتماعي على نفسه...) .

في هذه الدوامة من الاقتتال الدّموي غرقت الضّحية، وطرحت علامة استفهام كبيرة حول هويّة القاتل.

القاتل والضّحية التّسا بشكل محزن ومريّر في الوعي وفي الخطاب الأدبي بعامة<sup>(٩)</sup>، وارتدّ هذا الالتباس على ما سبق ليشمل سنوات ما قبل الاجتياح.

الدّم الذي كان يسيل بدا أكثر بكثير من حجم الأحلام التي تطلّع إليها النّضال الاجتماعي المطّلي في أواخر السّتينات وأوائل السّبعينات من هذا القرن. والشّعارات الإصلاحية التي كان يرفعها آنذاك المتظاهرون من عمّال وطلّاب ومثّقين منتمين إلى حقول اجتماعية مختلفة، يغرقها الدّم والخراب والموت الغزير الذي أدهشهم وأذهلهم...

يتوالد مسلسل الاقتتال. نستعيد قول الشّاعر الجاهليّ زهير بن أبي سلمى عن الحرب التي تليد فتثم. تضيع حدود الضّحية. تتبدّد في مساحة القتل الواسعة. وفي تبدّدها يبدو القاتل نفسه ضّحية.

(٩) لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للخطاب السياسي أو الفكريّ. الأوّل كان يحدّد الضّحية من موقع التزامه الحزبيّ. والثاني كان يحددها في ضوء منظوره، أو فهمه، للقضية؛ قضية الصراع والحرب.



وفي مواجهة الحرب التي يبدو القاتل فيها ضحية، تواجه الكتابة الإبداعية، بشكل عام، مأزقها.

الحرب التي بدأت بضحية واحدة (مقتل معروف سعد في ساحة النجمة في صيدا) تبدو مع غرق الضحية في الدّم هزيمة. والهزيمة في التاريخ العربي الحديث تحيل على هزائم. فاجتياح إسرائيل للبنان في حزيران (العام ١٩٨٢) ذكر الناس هزيمة مصر في حزيران (عام ١٩٦٧).

● أول من قتلته ذاكرة الهزيمة كان الشاعر خليل حاوي.

الدمار الواسع الذي غطى بيروت وقت الاجتياح الاسرائيلي لها، واجهه هذا الشاعر المعروف بهويته العربية بتصويب رصاصة إلى رأسه. الرصاصة كلمة لخصت هول وقوع المأساة عليه.

خليل حاوي شاعر لبناني نسج جسد شعره بحلم الانبعاث العربي... فإذا بالحلم يتكشف عن دخول إسرائيل إلى بيروت، العاصمة التي منها كان الأمل ببداية تحول الحلم إلى واقع. يسقط الحلم فوق أرض تفلحها الدبابات الاسرائيلية. ينتحر خليل حاوي ليقول بموته ما هو أفظع من هذا الذي يستطيع الكلام قوله. فكأنه بانتحاره يقدم حياته شهادة ضد احتلال وطنه.

● حسن عبد الله يصدر قصيدته «الدردار» عام ١٩٨١ ويصمت. لم نعد نسمع شعراً له. فكأنه بصمته أراد أن يعبر عن رفضه لحرب لم يعد الشعر ينفع في رفضها أو إيقافها.

● أنسي الحاج الذي كان صامتاً منذ بداية الحرب ظل لا يقول شيئاً. فالعدو الواضح (إسرائيل) والحرب التي لها معنى الاعتداء (اجتياح إسرائيل للبنان واحتلالها جزءاً منه) لم يكن شأنهما كذلك عند القيمين على المنطقة الشرقية من بيروت (حيث يسكن الشاعر). ففي الوقت الذي كانت فيه أطنان القنابل تتساقط على الشق الغربي من عاصمة لبنان، وفي الوقت الذي كان فيه الخبز والطحين قد نفذ فيها، ونضبت المياه، وأطبق الظلام، كان الجنود الاسرائيليون يتنزّهون في الشق الشرقي من العاصمة نفسها، ويمضون استراحة المحارب مستمتعين بضياء شمس الوطن ونور كهربائه.

هل يمكن للغة واحدة أن ترى بغير عيناها؟ وهل يمكن أن ترى بهذه العين ما عليها أن لا تراه؟

إنه الصمت يستبطن أكثر من معنى: العجز والذهول والرفض والضياح... ويعبر عن مأزق الكتابة وهي تواجه حرباً تتركب فوقها حروب، وقضية تراكم فوقها قضايا حتى المتاهة في هوية الأشياء، وأبرياء تحصدهم القذائف. وعلى خلاف المعروف يفوق عدد الضحايا منهم بما لا يقاس عدد الضحايا من المقاتلين<sup>(١٠)</sup>.

هل يمكن اعتبار الصمت نوعاً من المواجهة؟ أويقول الصمت؟ أليس هو إشارة إلى المكبوت، وغير المَقُول؟ أليس هو النص الأبيض الذي يتلأأ الكلام فيه حين نحاوره ونؤول الغائب فيه؟ بالصمت، بالكلام المكبوت واجه بعض الشعراء الحرب. لقد أضربوا عن الكلام ضدها. وبإبداع لغة مجانية رفض البعض الآخر من الشعراء هذه الحرب.

### مجانبة المأزق

منذ البداية واجه أدونيس الحرب بالإبداع وبقي مجانباً لمأزق الكتابة؛ لقد وصف أدونيس الحرب اللبنانية بالقول إنها مستنقع، ولكنه وقف بوضوح ضد حصار بيروت. وباعتبار العدو الواضح واجه الشعر عنده الحرب، أي واجه الاعتداء الاسرائيلي على جنوب لبنان وعلى عاصمته. وهكذا عنون مجموعة شعرية له أصدرها عام ١٩٨٥ بـ كتاب الحصار وقدم معادلة للزمن الممتد بين عامي ١٩٧٥ و١٩٨٤؛ حسب تعبيره، «تاريخ مشنوق في فضاء من السم وسماء تمطر القتل، والرعب يخيظ الشوارع»، و«القنابل أسرة للأطفال، والشظايا تمشط النساء»<sup>(١١)</sup>. إنها صورة الفجيعة وقتل الحياة.

في معظم ما كتب أدونيس، وقف إلى جانب الإنسان في قمعه وكبته وقتله.

(١٠) ذكرت إذاعة مونتي كارلو في إحدى نشراتها الإخبارية أن عدد الضحايا من المقاتلين كان يفوق عدد الضحايا من المدنيين في الحرب العالمية الأولى، وأن العدد تعادل في الحرب العالمية الثانية. في حين زاد معدل الضحايا من المدنيين في حروب اليوم بمعدل ١٣ مرة، وأعطت الإذاعة مثلاً على ذلك لبنان؛ علماً بأن من يسمع لائحة أسماء الضحايا التي تذيعها إذاعات بيروت كل يوم تقريباً يدرك أن عدد الضحايا من المدنيين يفوق، في حرب لبنان، معدل الـ ١٣ بكثير.

(١١) أدونيس كتاب الحصار ص ١٢٢. دار الآداب، بيروت ١٩٨٥.

المواجهة التي عبر عنها شعره هي بين إنسان مقموع وسلطة قامعة، وهي بهذا المعنى بحث عن هوية تحررية للإنسان، تبدأ من تاريخ قومي خاص وتصل إلى تاريخ إنساني عام؛ من الجنوب اللبناني المقاوم الذي يجعل «قامة الموت ضحية» (ص ١٦٨) إلى نهر الجرح الذي «يدفق من صدر آدم» (ص ١٦٥).

على هذه المسافة من الزمن الذي يحتضن الإنسان يعلن الشاعر:

سنغني

ليكون الزمن الطالع بابا (ص ١١٨).

ومن هذا المنطلق الإنساني، يتوج أدونيس أغنياته التي قدّمها إلى «السيد الجنوب» (الجنوب اللبناني طبعاً)، وإلى جراحه وموت أناسه، بالدعوة إلى أن يتركوا هذا الجنوب، أن يتركوه:

لأسراره حقل حبّ

يتحوّل كلّ فصل

ويقلب في راحته الشجر (ص ١٨٠).

وهو ما يضمّر دعوة إلى حياة طبيعية؛ أي إلى سلامٍ قوامه الحبّ.

## المواجهة والإبداع

أن يكون الإبداع بحدّ ذاته مواجهةً هو ما نزع إليه معظم الشعراء الشباب في لبنان، شعراء الجيل الأول للحرب أمثال: بول شاوول، محمّد العبد الله، عبّاس بيضون، محمّد فرحات، وديع سعادة، جودت فخر الدين، إلياس لحود، أحمد فرحات... وهو ما تبناه وعمل من أجله شعراء الجيل الثاني للحرب، أمثال: عيسى مخلوف، بسّام حجار، جاك الأسود، جاد الحاج، أنطوان أبوزيد، اسكندر حبش... مفهوم الإبداع عند بعضهم بدا أقرب إلى مفهوم القول المحايد المشغول بنوع من الجمالية الهادئة النازعة إلى الشكلانية أحياناً.

معظم هؤلاء الشعراء ابتعدوا بلغتهم عن قاموس القتل والدمار، وراحوا يبحثون عن جمالية قوامها النسق الملتبس والغامض والمتحرّر من قيود البلاغة اللغوية والنموذج المكتمل. النسق بمواصفاته هذه المقصودة، أو الواعية، نسقٌ هادفٌ، أو نسقٌ مرتبط بفهم للشعر يتعد به عن المباشرة والخطابية والوعظ، عن مفهوم

الشعر/ الرسالة وعن الغنائية بما تعنيه من حماس، أو ميلودراما تقف عند حدود الإشارة والتعبئة وهز الأرواح.

ولئن كان البحث عن جمالية قوامها النسق الملتبس قد جعل شعر البعض يتسم بنزعة شكلانية وبفيض لفظي مجاني، فإن مثل هذا البحث حمل الجميع على رفض جمالية النبرة العالية واللغة الجاهزة التي تكرر خلق العالم وفق إيقاع ترجيعي مستهلك. لقد بدا أنهم يميلون إلى ما هو يومي ومعيش، أي إلى الاهتمام بالعنصر، أو بما سموه التفاصيل. هذا التوجه ساعد على بلورة نص شعري يرفض الصوت الشعري النبوي، ويرى فيه صوتاً متعالياً يحدد حركة العالم الشعري من خارج. وهكذا أخذ شعراء هذا التوجه الجديد ينظرون في حركة الأشياء حولهم، يحاورون عالمها ويتقدمون به إلى قوله.

قصيدة «صور» للشاعر عباس بيضون شكّلت بداية لافتة لهذا التوجه الشعري الجديد. نقدّم منها هذا المقطع:

نعرف بين قليلين أنّ الناس لم يتغيروا لكنهم يبدّلون دفّة أحلامهم، والليل ليس كافياً؛ أنّ هذا الصباح المرجوم كالوردة الناشفة ليس لنا، والهواء الفولاذي قاس على البصر والشّماع؛ أنّ الأفواه محطّمة على الوسائد، والقبل مقصوفة من جذورها، والوجوه ملفوفة بالبرق؛ أنّ الأعمار تتجمّد والناس يبيعون المستقبل بثمن الموت الهادئ على شرفة؛ وأنّ الكلام يحرك النّسيم تحت المائدة كموت يستيقظ<sup>(١٢)</sup>.

لا فاعل، بل وعي جماعي (نعرف) بما هو عليه المشهد من مأساة: أشلاء من جسد بشريّ (أفواه ووجوه)، وبتراً لأجل حركة يعبر بها الإنسان عن التواصل والحب (القبل المقصوفة). تفاصيل حياة حميمة توحى بها مكونات طبيعّية (الليل والصباح والهواء والبرق)، وموجودات تنتمي إلى اليوميّ (الوسائد، المائدة) وإلى المألوف (الشرفة، دفّة)، وتشكّل جميعها في غياب أنا الشاعر بصوته المتكلم. يغيب الشاعر كصوت في القصيدة ليفسح مجالاً لمجيء عالم غدا حضوره في الواقع طاغياً. هذا العالم هو عالم ناس تتجمّد أعمارهم «ويبيعون المستقبل بثمن الموت الهادئ على شرفة». إنّه عالم الحرب الذي يجد صورته في الأفواه المحطّمة على الوسائد، وفي القبل المقصوفة من جذورها.

(١٢) عباس بيضون، صور، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت ١٩٨٥.



## التجريب

في الواقع، وفي زمن الحرب، بدا صوت الشاعر عاجزاً، في خطابيته، عن ترك أثر فاعل في تغيير مجرى الأحداث. فبعد سنوات وسنوات (عصر النهضة) من إيلاء مسؤولية التغيير إلى الأدب - والشعر جنسه الأبرز - ومن رفع شعار الكاتب صاحب الرسالة الرسولية، والراعي الوصي على موضوعه التقدم، لم يُجِنِ التاريخ العربي سوى الهزائم.

لم يستقل الأدب من مسؤوليته، ولكنه طرح السؤال على نفسه، وحسّر الغطاء عن إيديولوجية مثالية أخلاقية تتمثل، على مستوى الشعر، في صوت الشاعر المنقذ، وراح يمارس التجريب لصيغ شعرية تكون أكثر إخلاصاً لفاعليته الفنية في التغيير. فهذم مقولة الشاعر النبي الجبرانية، وكسر عمود البلاغة التقليدية التي أحيها شوقي، ومال عن غنائية حديثة ترنم بها شعر نزار قباني.

وفي ممارسة التجريب الشعري غالى بعض الشعراء اللبنانيين في تفتيت العالم الشعري وتفكيكه حتى شكّل ذلك اتجاهاً كان الشاعر شوقي أبي شقرا رائده<sup>(١٣)</sup>. كما غالى البعض الآخر في الاهتمام بالصورة الملتبسة، الغامضة، صورة الفجوة العميقة والواسعة، صورة التأويل الحر المفتوح. وهو ما جعل الكلام الشعري يبدو أقرب إلى اللامعقول منه إلى نطق يقول.

هذه النزعة لتفكيك العالم الشعري رأى فيها البعض تعبيراً عن شعور بالتمزق وباليأس، وبلاجدوى القول في وقف الانهيار ونزيف الدّم الذي غدا يراق بلا معنى ولا رحمة. وفسّر الناقد كمال أبو ديب هذه النزعة بالانهيار الرؤية وبتهاوي الجيل الأخير الذي فوجئ بالتاريخ يصعقه وهو في منتصف العمر، وفي منتصف الطريق<sup>(١٤)</sup>.

بعض الشعراء قدّم، لممارسة التجريب هذه، تنظيرات تدافع عن الغموض والالتباس، وروج لفاهيم تتعلق بحدائث الشعر، وتجد مرجعية لها في التجربة الشعرية الحديثة في أوروبا، كالقول مثلاً بقصيدة البياض، وباللامقول في القصيدة، أو الغائب فيها.

(١٣) راجع في هذا الصدد دراسة ليمى العيد في كتابها: في القول الشعري دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٧.

(١٤) كمال أبو ديب: «الإبداع الثقافي في مجتمع التجزئة»، جريدة السفير اللبنانية تاريخ ٨٧/١/٢٠.

ولعلّ ارتباط ممارسة التجريب الشعري اللبناني بخاصّة، والعربيّ بعامة، بمثل هذه التنظيرات هو الذي دفع باحثاً مثل جمال الدين بن شيخ لأن يقول في مجال كلامه على الثقافة العربيّة: «نحن جسدٌ قابلٌ للتحرك عن بُعد، نستقبل أيّ شيء، من دون أن تكون لدينا بنيةٌ فكرية تسمح لنا بطرح مشكلاتنا بشكل ملائم». كما حملت شاعراً مثل محمود درويش على وصف الإبداع العربيّ بالفوران<sup>(١٥)</sup>. ومفكراً مثل مهدي عامل على شنّ هجوم عنيف على شعر لا يواجهه، حسب رأيه، الحربَ مقاوماً. من شعر النّبرة العالية إذن إلى الشعر المقاوم، ومن شعر يجانب المأزق ويواجهه إلى شعر التجريب؛ عناوين عريضة حاولنا رسمها لكتابة شعرية إبداعية لبنانية تواجه الحرب.

ومن وضوح الضحية إلى التباسها وغرقها، وبالتالي، من وضوح القاتل إلى دخوله في فضاء الضحية، تطلّ المأساة مطروحة أمام الكتابة الإبداعية الشعرية. إنّها صورة مجزرة فادحة على الأرض.

قد نتظر مزيداً من التبلور والترسّخ لهذا التوجّه الشعري الجديد ليكون قادراً على قول هذه المجزرة، وليكون قولها بلغة الفنّ ثورةً على الحرب! أليست غويرنيكا بيكاسو ثورة بالفنّ، وللفنّ، ضدّ حروب الدمار والإبادة؟

---

(١٥) راجع في هذا الصدد مقال الطاهر بن جلون الذي نشر في صحيفة لوموند الفرنسية في أوائل شهر آب من عام ١٩٨٥، ثم نشرته مجلّة الحرّية منقولاً إلى العربية بتاريخ ١٥/٩/١٩٨٥، وهو بعنوان «الثقافة العربية اليوم».

مثال:

لتوضيح خصائص التوجّه الشعري الجديد التي ميّزت، حسب اعتقادي،  
قصائد الشاعر عباس بيضون وشكّلت بذلك مرجعاً لنصوص الشعراء الشبان الذين  
سأتوقّف عند بعضهم في الفصل اللاحق، أقدم تحليلاً لمقطع من قصيدة «جناز لصافي  
شعيتاني»<sup>(١٦)</sup>.

النص:

«هل يحقّ لرجل مثلي، لامرأة مثلي  
أن تغطس على النجوم؟  
وحبال القنب  
والأسماك  
أن تجرّ الفتات والدموع كحبّات قمح ناشفة  
إلى المأوى  
حيث أسمى كنملة تجوس كلمة، كلمة  
مؤلفاً ضخماً  
تحت الشمعدان الذي يهزّ العالم  
في أرجوحة الظلال المتقاربة  
مسرّعاً بالسنته العشرة كمسلات مسنونة  
تخيّط الأحاديث  
والكراسي

---

(١٦) راجع ديوان الشاعر بيضون الوقت بجرجعات كبيرة. دار الفارابي. بيروت ١٩٨٢ ص ٦٧ ومابعد؛ علماً  
بأنّ المثال مأخوذ من كتابي في القول الشعري، الصادر عن دار توبقال. فبدل أن أحيل القارئ على هذا  
المقال رأيت أن من الأجدي إثباته هنا.

وأعشاش الحشرات، والطيور  
تعلّق حرفاً بحرف  
ونقطة بنقطة  
هذه العين التي تغزل  
كلسان الشمعة  
جملة طويلة كغطاء  
على نقالة الموت.

يبدو النص، للوهلة الأولى، مفكّكاً، وتحملنا القراءة السريعة على أن نسأل:  
ما علاقة الغطس على النجوم، بجّر الفُتات، بالشمعدان، بخياطة الأحاديث، بتعليق  
حرف بحرف...؟ وما معنى أن ينعكس اتجاه الغطس: فيصير الغطس الذي هو  
باتّجاه الأسفل، غطساً باتّجاه النجوم؟ وما علاقة كلّ ذلك بالموت... يكون القصيدة  
مرثية؟

لكن يمكن للقراءة المتأنية، القراءة التي تحاول أن تلتقط الخيط الداخلي لعالم  
النص، أن تصل إلى رؤية ما يُوحّد أو ما يربط بين تبعثرات النص، أو بين التفاصيل  
العذّة المحتشدة فيه. أي يمكن لمثل هذه القراءة أن تصل إلى رؤية عالم للنص له  
تماسكه، عالم ينهض بقول له، فتلتقي عند هذا القول التفاصيل العذّة،  
يتلملم التبعثر ولا يعود المنتشر مجانياً. وبذلك نرى إلى النصّ كنصّ حامل لمقومات  
التواصل معه رغم ما يسمّ صياغاته الشعرية من انزياح واسع.

في النصّ فعل، وسؤال يدور حوله. السؤال يطول الفعل في ما هو يوميّ  
وعاديّ، ولكنه يصل شعرياً، بهذا اليوميّ والعاديّ، إلى ما هو عمقه المأساوي:  
الموت. ولذلك يكتسب اليوميّ والعاديّ دلالة إيحائية مرثية في ماديتها، في معيشها،  
ومرثية أيضاً - بحكم هذا الطابع المأساوي، أو بحكم حضور الموت كنقيض تنتهي  
إليه - في طابعها الإنساني العام.

يبدأ السؤال بخلق صورة أولى. يدور السؤال حول حقّ الإنسان  
(الشاعر/الرجل/المرأة)، في:

أن تغطس على النجوم وحبال القنب والأسماك  
تحمل هذه الصورة تداعياتها القائمة بين الغطس من جهة وحبال القنب



والأسماء من جهة ثانية. وتحمل هذه الصورة أيضاً إيجاءاتها القائمة بين فضاءين هما: البحر والسماء. ويحيلنا الغطس على البحر، وتحيلنا النجوم على السماء. بين الفضاءين، يمارس الفعل حركة باتجاه البحر، تداخلها حركة أخرى باتجاه النجوم. وفي هذا التداخل لا يعود لصحة الاتجاه، الذي يقتضيه الغطس في البحر، من معنى، بل يصبح لهذا الاتجاه المعكوس دور الدلالة على مثل هذا التداخل: كأن الذي يغطس على/ في البحر، ينظر إلى النجوم.

يشير هذا التداخل، في نظري، إلى تناقضات تخصّ مشاعر الإنسان وهو يعاني حالة قلق عميق لا يجد تفسيراً له إلا في عيش يصارع الموت وفي أمل يعاكسه عناء العيش. وتمنح هذه الصورة الفعل صفة الدأب والضمنى، أو صفة الممارسة الدؤوبة، الحثيثة: العمل في جزئياته، في زمنه التفصيلي المغيب، المرمي في ظلال ما هو عام وأبهي وواجهة..

بهذه الإيجاءات التي ذكرنا تمهّد هذه الصورة الأولى للصّور اللاحقة فيشكل الفعل، وقد اكتسب صفة الدأب والضمنى، قاسماً مشتركاً، خيطاً داخلياً، يشدّ دلالات هذه الصّور بعضها إلى بعض، ويكشف عن إحالات عدّة بين تعابيره ومفرداته أو بين ما تولّده هذه التعابير والمفردات من دلالات وإيجاءات.

نرى إلى هذا الفعل، بصفته التي ذكرنا، في:

تغطس على...

تجر الفتات..

حيث أسمى..

تخيّل الأحاديث...

تعلّق حرفاً بحرف..

تغزل كلسان الشمعة

ونرى إلى هذه الإحالات، أو إلى بعضها، بشكل مباشر، أي إلى هذه الإحالات بين التعابير والمفردات بنصّها، أو بشكل غير مباشر، أي إليها بين دلالات هذه التعابير والمفردات وإيجاءاتها، في:

«تغطس»: الصّيد «حبال القنب» الشباك «الأسماء»

«تغطس»، «تجر»، «حبال القنب»، «تجر الفتات» المائدة، «الفتات»

الانكسار، المذلة «الدموع»، «المرأة» الأم، الدموع / الأم «الموق». .  
«تجر الفتات»، «تجر»، «النملة» «حبّات القمح»، «تخزن» «المأوى»، الحرص على العيش.

«تجر»، «تسعى»: «تخيط» «الأحاديث»، «الكراسي»، «الأعشاش» «المسلّات». .  
«تخيط»، «تغزل» تنسج «تعلق» شيئاً بآخر، «حرفاً بحرف»، تكتب: تغزل «جملة طويلة».

«تغزل»، تدور، نظر يدور، «العين»، «عين تغزل». العين ترى - الرؤية نور «الشمعدان» «لسان الشمعة». .  
تغطس - تجر، تخيط، تغزل... تفعل فعلاً متعدداً، تهزّ العالم: «مسرعاً»، بـ «الستة العشرة»، «كمسلّات مسنونة».

يمكننا بسهولة بعد قراءة هذه الإحالات (الكلمات والتعابير الموضوعية بين مزدوجين هي بحرفيتها من النصّ، وهي تشكّل فيما بينها الإحالات، وما هو بدون مزدوجين هو من التداعيات والإيحاءات) والتداعيات، أن نرى إلى القواسم المشتركة بين هذه الأفعال/الأعمال التي تنتشر على رقعة النصّ، ومن ثمّ يمكننا أن نتبين الترابط الداخلي بينها؛ إنها جميعاً تلتقي في جذر مشترك يفيد معنى ممارسة فعل الحياة المتأني، البسيط والمضني معاً، فعلٌ حثيث، مرثي في الجزئي منه، وهو، من حيث هو كذلك، بل وفي كلّ ذلك، فعل يعاند ممارسة الموت، ويصل في نهاية النصّ الذي نقرأ إلى أن يكون، هو ذاته، فعل كتابة، أي فعل استمرار، وبالتالي فعل مجابهة نوعيّة ومتميّزة للموت.

لكنّ الكتابة هنا تعادل جملة طويلة، أو جسداً لغوياً له شكل جماعة تشبه غطاء على نقالة الموق. وبهذا التشبيه يحيلنا التعبير على رقعة النسيج، على ما يُغزل ويخاط، على ما هو سعي يساوي عالماً معيشياً واسعاً ومتنوعاً. هل يطرح الشاعر، بهذا السؤال، سؤالاً عن معنى شعر يُكتب ليرثي ميتاً شهيداً؟ أي عن معنى شعر ينسجه مثل هذا الموت، أو عن شعر يشكّل الموت هذا، مادة وجوده؟ وهل يعبر الشاعر بالتالي عن موقف من الحرب اللبنانية، عن موقف ضدها، في أن تكون مادة تغذي الشعر؟

يمكننا أن نستشفّ زاوية تعبر عن هذا الموقف وتنهض بالنصّ. زاوية رؤية ترى إلى شعر مادته الفعل اليومي، الهمّ اليومي، الحياتي أو المعيشي، الذي هو، في نظر

الشاعر، ضدّ الموت، والذي هو، في الوقت نفسه، بديل الحرب، الوجود الآخر خارج الحرب.

وإذ يعاني النصّ مسألة رثاء شهيد هو بالنسبة للشاعر، أولاً وقبل كلّ شيء، صديق، تتجلى زاوية الرؤية هذه في مساحة مأساوية كبيرة، في تراجع النبرة الخطابية، في انكفاء النصّ إلى تفاصيل العيش، أي في تراجعه عن مواجهة سياسية تبدو معها الشهادة/الموت، شعرياً، احتفالاً.

تشكّل زاوية الرؤية هذه، كما نعتقد، عنصراً يوضح قيام قصيدة التفاصيل كظاهرة ترتبط بموقف معين، موقف رافض بالعام، للحرب اللبنانية، أو للحرب في لبنان، باعتبار جوانبها الإقليمية والدولية. ويكشف التحليل عن علاقة بين زاوية الرؤية هذه وبين ما يخصّص، فنياً، مثل هذه النصوص الشعرية، من تبعثر الدلالات فيها حتّى الإيحاء بالتفكّك أو حتّى التفكّك. فكأنّ زاوية الرؤية في مثل هذه النصوص تريد أن تتبدّد، أن تتهاهى في المادّة الشعرية، تريد أن توهم بأنّها لا تقول. أو كأنّها تبحث عن شكل فنيّ، عن بنية، تحوّلها مثل هذا التبدّد والتهاهي، فلا تقول رفضها للحرب إلّا من حيث أنّها لا تقول الحرب، أي من حيث إنّها تُغيّبها في هذا اليومي، والمعيشي، في هذه التفاصيل التي هي ذرّات الكيان ومادّته الفعلية.

تشكّل هذه الاستنتاجات مُطلقاً لمستوى آخر من الدراسة يبحث عمّا إذا كانت زاوية الرؤية التي قاربنا في قراءتنا لهذا المقطع الشعري، تشكّل بالفعل عنصراً مشتركاً لنصوص شعرية قيلت في سنوات الحرب عندنا، وكوّنت خاصيّة فنيّة لها. ومن ثمّ يمكن رؤية العلاقة بين هذا النزوع إلى تفكيك بنية القصيدة، أو إلى الإيحاء بتفكّكها عن طريق بعثرة عالمها الشعري، وبين موقع النّظر أو زاوية الرؤية إلى هذه الحرب. في إطار هذه العلاقة سوف نقارب، في الفصل اللاحق، ظاهرة الشعراء الشبان ومتابعة التجريب عندهم.





## الفصل السابع

الحفر على الجسد:  
ظاهرة الشعراء الشبان

غير القتل شكل المدينة - هذا الحجر  
رأس طفل -  
وهذا الدخان زفير البشر.  
أدونيس



## هؤلاء الشعراء :

مع نهايات الحرب ودخول لبنان مرحلة السّلام تحت عنوان «اتفاقية الطائف» برزت مجموعة من الشعراء الشّبّان، وكأنّهم، على تفاوت شعرهم، يكملون شعر «التّجريب» في خروجه على قصيدة المعنى و«أنا» الرّائي وبنية الإيقاع المتوازن. وهم مقابل ذلك يرسخون عالم النّصّ المفكّك والصّورة الملتبسة. يتركون الرّؤية وراءهم، كما تركهم الرّؤيا. يبدوون بلا حلم حتى لكأنّ العالم حولهم، هو، كما في المتخيّل الشعري، مسكونٌ بالعدم: عالم يموت فيه الإنسان بلا حساب، فتموت «أنا» الشّاعر وتتلاشى المعاني لتحلّ مكانها الأشياء، ولكن هذه الأشياء في حدّ ذاتها تبدو - وقد تحطم كيانها -، مجرد أجزاء أو عناصر، مبعثرة في المتاهة.

وبالعودة إلى هؤلاء الشعراء أنفسهم نرى أنّ وعيهم تفتح على صوت المدفع. وفوجئوا بالتّاريخ يصعقهم لا في منتصف عمرهم كما هي الحال بمن سبقهم، بل في بدايات نموّهم الجسدي والذهني. فقد كان بعضهم ما يزال في التّاسعة من عمره (يوسف بزّي مثلاً ولد عام ١٩٦٦) حين بدأت الحرب، أو بالأحرى حين انفجرت (عام ١٩٧٥). وأمّا البعض الآخر فكان ما يزال يعيش عمر المراهقة.

كانوا قد تركوا حضنّ الأمّ ودفعوا العائلة وذهبوا ليقاتلوا دفاعاً عن الوطن؛ والدّفاع عن الوطن هو في ظنّ بعضهم دفاع عن الطّائفة أو هو في ظنّ بعضهم الآخر دفاع عن الحزب. فوجئوا بالرّصاصة يصوبونها، أو فوجئوا بأنّ عليهم أن يصوبوها، إلى أهلهم أو إلى شركائهم في لقمة الخبز والوطن. وفوجئوا بأنّ عليهم أن يروا أنّ المسلم هو عدوّ المسيحيّ، أو أنّ المسيحيّ هو عدوّ المسلم، فيقتل واحد منهم الآخر وهو لا يعرف حقيقة ما يفعل.

يقول الشّاعر فادي أبو خليل :

«كنا نؤمن أن المسلمين سيذبحون المسيحيين»<sup>(١)</sup>.

إنها إيديولوجيا الطوائف، أو الأحزاب الطائفية التي نظرت لحرب توهم بالدفاع عن النفس وانتهت إلى مستنقع من الوحل والدماء فقد فيه الإنسان عمره، وخرج منه الشعر مهدوداً. والمعركة التي كان يجب أن تستهدف عدواً عند حدود الوطن، ويكون للموت فيها معنى الشهادة والفداء، صارت معارك بين القوميين و«المرابطون»، أو بين البعثيين العراقيين والاشتراكيين، أو بين القوميين والاشتراكيين، أو بين الشيوعيين و«أمل»...

يقول الشاعر يوسف بزّي:

«شاركتُ في معركة طرابلس عام ١٩٨٥ ضدّ حركة التوحيد والفلسطينيين، قاتلتُ على محور البحصاص والأوتوستراد، وباب الرّمل. هذه المعركة هي التي دفعتني للتفكير بترك السلاح»<sup>(٢)</sup>.

ويقول الشاعر بلال خبيز:

«وأخر مرة أطلقت فيه راجمة [صواريخ] كانت في منطقة الشّوف، تحت بعقلين، ولكن من هناك بت لا أعرف إلى أين أوجه صواريخي، فقصفت منطقة صيدا»<sup>(٣)</sup>.

«كنتُ لا أصدّق أنني بدأت أغطس في الوحل»، يقول الشاعر والصحافي يحيى جابر. «وحين احترقت بلدة «دير قانون النهر» بعدما اجتاحتها قوّة الحركة الوطنية والمقاومة الفلسطينية بدأت أفكر في نجاتي من هذه الدّوامة»<sup>(٤)</sup>.

لقد جاء معظم هؤلاء إلى الحرب ليقاتلوا عدواً، فوجدوا أن بعضهم يقتل بعضاً، وأن المتاريس ملأت المدينة حتّى تداخلت وضاعت بينها الحدود، وأصيب بعضهم «بالبارانويا»، وارتجت الصّورة، صورة الحقيقة أمام عيونهم، وفي وعيهم...

(١) انظر ملحق النّهار الأسبوعي. السّبت ١٤ آذار ١٩٩٢. ص - ٨ - عمود - ٣.

(٢) المرجع السّابق نفسه. ص - ٨ - عمود - ٤ - مع الإشارة إلى أن بزّي كان يقاتل الفلسطينيين من موقع موالاتهم للتوحيد في مواجهة الشيوعيين والسوريين.

(٣) المرجع السّابق نفسه. ص - ٨ - عمود - ٢.

(٤) المرجع السّابق نفسه ص - ٨ - عمود - ٢ - مع الإشارة إلى وقوف القوّة المشتركة ضدّ أمل قبيل الاجتياح الاسرائيلي ٨٠/٨١.

حتى صار يشعر بالنشوة وهو يرى جريحاً يسقط برصاصة منه، وصار بعض المقاتلين يرمون بالرؤوس البشرية المقطوعة على الطريق وهم مزهوون.

«أول شعور عدائي حيال الحرب بدأ يوم مجازر المسلخ وضبيّة (١٩٧٥) حين مرّ أحدهم بقربي يحمل رؤوساً بشرية على عربة ويجرّها مزهواً ويرمى بالرؤوس على الطريق»<sup>(٥)</sup>، يقول الشاعر والقصاص شارل شهوان. كان يريد أن يبكي في جنازة صديقة الذي قُتل، صديقه الذي كان بطلاً وانتهى كما يقول عنه «جثة على كومة زباله»، ولكنّ البكاء على القتل ممنوع.. هكذا ترك الحرب إلى الشعر لتكون له، على الأرجح، حرّية البكاء أو ليصرخ بصوته الشعري ضدّ كلّ الحروب.

لم يكن الشعراء الشبان يعرفون بُعد العالم بمعانيه الأخرى، وحين نظروا رأوه غائباً خلف ضباب الأسئلة.. كانت يدهم على الزناد والدم يصبغ الفضاء بالجريمة. خانتهم المعاني وهي تغور في الكيانات المنهارة - كلّ شيء أمامهم يتهدّم وينهار: العمارة، الوطن، البيت، الصديق، الإنسان، الأخلاق، معنى الحرب.. كلّ شيء يتفتّت... وحدها الأجزاء والأعضاء المرمية في العزلة والدمار، كانت تكون مشهداً أو صورة هي أحياناً «يد تدخل فضاء القميص»، أو «ملابس منتصبة على عكازتين»، أو «عينان مهملتان على كرسي»<sup>(٦)</sup>.

لم تكن الذاكرة، حين بدأت الحرب ودخلوا فيها، سوى معجونة عاجزة، بعمرها ذاك، عن تأويل الصورة والإمساك بمرجع واضح له، أو بخيط يوصل إلى ما هو أبعد منها، إلى معناها في الزمن والتاريخ من حيث هما ثقافة وتكون وعي في المدرسة والجامعة أو في حياة عادية هادئة تسمح بالقراءة والحوار الطبيعيين.

لذلك ربّما كان شعرهم شعر الأشياء، أو كلاماً لا يخشى أن يمحو العالم وهو يهفو إليه، أو لا يدرك أنه يحوّل العالم إلى فتات فيما هو يرغب في إقامته. فالذاكرة تبدو بلا مخزون، والتعبير جسد يتفجّر بطاقة الذكورية وينطلق لتفريغ شحناته، يفرغها محطاً لغته. يحى جابر، زميلهم في الشعر والقتال، يعرفهم معرفاً في الوقت ذاته نفسه، فيقول «... من المراهقين الذين كانوا القتلة والضحايا للاجتماع والاختلاف اللبنانيين

(٥) المرجع السابق نفسه - ص ٨ - عمود ٣.

(٦) هذه العبارات مأخوذة من قصيدة للشاعر فادي أبو خليل بعنوان: «فضاء للبيت للشارع للذاكرة». انظر ديوانه: لا شيء تقريباً، منشورات مريم، بيروت ١٩٩١.



أولئك الذين تعرّفوا على البلاد بقوة السلاح وتجوّلوا بـ «الرّانجات» و«اللّاندات» وكأنّها باصات سياحيّة في رحلة جماعيّة إلى أماكن مجهولة تحوّلت خلفهم إلى آثار وشواهد وأطلال»<sup>(٧)</sup>.

لم يعرفوا وطنهم إلّا في ظلال الدّم والرّصاص، وحين فتحوا عيونهم وجدوا أنّه تحوّل بأيديهم إلى خرائب وأنّ الكثير منهم مات أو جنّ أو هاجر أو أدمن. أمّا هم فقد جاءوا إلى الكتابة.

\*\*\*

## شعر يحاكي الذاكرة ويبقى بلا مرآة

لا يتماثلون في الكتابة وإن كان الكلام عليهم بصيغة الجماعة ممكناً. يتمايزون في شعرهم وإن كان العالم الذي عبّروا عنه واحداً. ذلك أنّهم جاءوا إليه من مواقع مختلفة. كلّ كان متحمّساً لمثله أو لعقيدته على أنّها الحقيقة، ولكنهم تلاقوا - فيما بعد - على اعتبار الحقائق التي آمنوا بها وقاتلوا من أجلها زيفاً. . . وكأنّهم لم يصدّقوا، أو كأنّ هذا الأمر لم يعد له من جدوى في طوفان الموت العمومي، فتركوا حبل الشعر على هواه يقول كي لا يقول. تركوه تنتظم مقاطع منه في إيقاع فيقارب قصيدة النثر، وتهاوى مقاطع أخرى فيفقد صلته بهذه القصيدة التي استوت مع بعض روادها على نظام يصقلها بناء، ويميّزها شكلاً ونسقاً، ويولد هويّتها الشعرية.

ولئن كان الشعر يكتب كما نعلم من الشعر، فإنّ البنية المفكّكة لشعر هؤلاء الشبان تشير إلى أنّ شعرهم يكتب من مرجعية شعرية قريبة في الزمن، إلّا أنّ نصوصهم لا تحفل في الغالب بما عهدناه لدى رواد قصيدة النثر من توظيف فنيّ يهذب بنية النصّ، ويصقلها ليبيّن نصّ الكسور، والفجوات، والغياب بين العناصر، على نحو ما نجد عند الماغوط مثلاً. أضيف أنّ هذه النصوص لا تبدو في صدد توظيف الشعرية لتكسير اللغة بدعوى تأسيس لغة شعرية جديدة على نحو ما نجد عند أنسي الحاج مثلاً، بل هي، كما يبدو حتى الآن، محاولة تعبير عن واقع نفسي تفتّت، وعن

(٧) ملحق النّهار الأسبوعي، السبت ١٤ آذار ١٩٩٢ ص - ٧ - تقديم تحت عنوان «من متاريس الحرب إلى متاريس الشعر» إعداد يحيى جابر.

ذاكرة بدت دون القدرة على استيعاب ما هو أبعد من المشهد المرتسم أمامها.

لذلك قد يكون شعرهم بدا محاكياً لذاكرتهم، أي تعبيراً في حدودها، متداعياً أحياناً مثلها. فهو لا يتواطأ، كما الفنّ عادة، مع اللّغة ليبني تفكّك عالم هذه الذاكرة، أو ناظمه الدّلالي. وفي غياب «أنا» الشّاعر التي قد تعبّر عن هذا التفكّك، أو قد تكتفي بإضمار التنظير له، تبدو نصوص بعض هؤلاء الشّعراء الشّبان بلا مرآة أحياناً، أو بلا صوت داخليّ يحاور مرآته. . فالمرآة ليست مكسورة تتشظى أحياناً في الصّورة فحسب بل هي غائبة غياباً كلياً، والشّعريتها مع هذه الذاكرة وهي بعد بلا رصيد، أو بلا مخزون شعري يُعين على بناء المشهد المتداعي، على رفعه إلى الشعري، وإقامته في سؤاله، أو نسجه من بذرته التي هي قلق وجوده وسط دم الحرب ودمارها. كأنّ اكتشاف الزيف، زيف ما كان في وعي الشّعراء حقيقة، قد حمل شعرهم على تدمير إيديولوجية هذا الزيف ومعها كلّ المعاني ليبقى الشعر - كما هو حال شعرهم على ما يبدو - ملاذاً، أو بديلاً لما ليس له عندهم بديل. والشعر بذلك شاهد أو هو تجربة بكرّ قابلة لأكثر من احتمال يبلور حديثها، ويميّزها في سياق قصيدة النثر.

لذا أكتفي هنا بمقاربة هذه التجربة الشعريّة لافتة إلى ضرورة التمييز بين التفكّك من حيث هو مسألة فنية أو شكل بنائيّ دالّ من جهة، ومن حيث هو ضعف أو قصور فنيّ من جهة ثانية.

ففي الحالة الأولى ليس التفكّك افتعلاً ولا تقصّداً بل هو تعبير عن حالة شعريّة مندرجة في تاريخيّة الشعر؛ إنّه شعر يُكتب من الشعر ويخالفه، ويؤمّي بهذا الاختلاف إلى واقعه وزمنه فيه. وفي الحالة الثانية ليس التفكّك سوى هلهلة؛ إنّه تعثر الشعر في البحث عن ذاته، عنها في نسق؛ نسق هو اختلاف الشعر وتميّزه في حياته.

ومن الممكن أن نقول، تجاوزاً للفظيّة، إنّ التفكّك بناء يمارس وظيفة الإيهام بالتفكّك، وهو بذلك ينجز شكلاً دلالياً لا مجرد ذريعة تستر عجز الكتابة. هكذا بنت السوربالية سقوط العلاقات المنظورة والمرئية بين مكونات العالم أي بنت اللاوعي، أو اللاقول في لامعقوليته، أو عبثيته في الوعي الشعري للعالم. وهكذا عمل الشعر اللّبنانيّ في الخمسينات على تفكيك بنية الشعر وتراكيب اللّغة بدافع من منظور ثقافيّ شعريّ. كان يفكّك العلاقات بين الدوالّ ومدلولاتها، يخلخل تراكيب اللّغة، ذاكرتها ومراجعها الحاضرة فيها. . . وهو بذلك ينظر للشعر بالشعر، أو للغة الشعريّة بلغة شعريّة يبنّيها. وكان الاستمرار في التفكيك، بعد استفاد هذه الغاية، دليل مآزق،

هو مأزق الشعر نفسه. هكذا، عند حدود هذا المأزق انتهى دور مجلة شعر، وافترق الشعراء الذين التقوا على ضرورة تحديث بنية التعبير الشعري لغوياً. افترقوا ليستمر الشعر، ولتبلور المفكك نسقاً آخر، نسقاً بنائياً يوهم بالتفكك فيما هو يبدع بنائياً نصّ الكسور والفجوات، نصّ هذا العالم المتصدّع في وعيهم له، أو المخلخل والقلق والممزق في إحساسهم به، النصّ النابض بزمّنه وكلماته، النصّ الذي يعيش حياته الشعرية داخل الحياة.

\*\*\*

### بلال خبّيز

في مقاربتني لنصوص الشعراء الناشئين أو الشبان، يبدو لي أنّ نصوص الشاعر بلال خبّيز تشكّل، في طابعها العام، امتداداً لنصوص التجريب المشار إليها سابقاً. فنصوص خبّيز تلتزم بالتحرّر من «أنا» الشاعر، تترك الكلام بصوته إلى الكلام بصوت الجماعة، كما تتركه للأشياء ليكون لها النطق. ومثل هذا الالتزام ليس مسألة شكلية تقف عند حدود تبديل الضمائر في اللغة وتعابيرها، بل هو التزام يطول مفهوم الشعر وبيئته. فالتجريب، كما عرفناه مع الشاعر عباس بيضون بشكل خاص، يبني نصّاً قائماً على مفهوم التحرّر من النبرة الشعرية المنبرية أو الخطابية، ومن الغنائية التي تميّز الشعر العربيّ من حيث هو تراث ومن حيث هو أيضاً شعر معاصر وحتى حديث. (فالعنائية مازالت مثلاً سمة هامة في شعر محمّد علي شمس الدين باعتبار شعره شعراً حديثاً).

غير أنّ شعر «التجريب» يسعى للتحرّر من هذه الخصائص، ويرفض نبوية العلاقة، أو رسوليّتها بين المتكلّم والمخاطب؛ فالشاعر ليس نبياً ولا الشعر تبليغاً أو رسالة.

في نصوص بلال خبّيز نلمس أثر «التجريب» الذي برز بشكل واضح في شعر بيضون بعد قصيدته «صور»، وكما عند بيضون نقراً في شعر خبّيز كثيراً عن «هم» كبديل أساسي عن «أنا»:  
«تركوا الصدا يذيع أخبارهم»<sup>(٨)</sup>.

(٨) مطلع قصيدة بعنوان «الغريبة تضحك أكثر». بعد هذا المطلع تنعطف أسطر أخرى على هذا الضمير. انظر للشاعر ديوانه: ربّما ذكرى هواء، منشورات ميريم، بيروت ١٩٩١، ص ٧.

أو:

«يشبكون أيديهم على الطاولات»<sup>(٩)</sup>.

أو:

«الذين غرسوا أنيناً في العظام»<sup>(١٠)</sup>.

ونقرأ أيضاً عن الأشياء التي يبدأ منها الكلام، أو يتشكّل كنطق لها:  
«المعاطف تتخشّب»، «عصي كثيرة لا تشبه تعب الأجداد»<sup>(١١)</sup>.

أو:

«ربما اشتروا أسراراً

وخبأوها في جيوبهم

لكن البيوت البعيدة

لا تلبث أن تنقلها إلى ثيابهم»<sup>(١٢)</sup>

فالبيوت لا سكّانها مثلاً، أو أصحابها، هي التي تنقل هنا أسراراً...

وفي نص آخر نقرأ:

«الأبواب تعرف أيدينا الباردة» و«المرايا تشبه خادמות من فضة»<sup>(١٣)</sup>.

ليست أنسنه الأشياء ظاهرة غريبة في الشعر العربي ولا الوصف الذي يمنح عالم الأشياء حياة عن طريق التشبيه والاستعارة، وغير ذلك. لكن الشعر هنا في تركه الأشياء تقول، أو في منحها حياة، يفارق المرجعية الشعرية العربية. وقد لا يكون الشعر العربي مرجعاً لشعر التجريب؛ ذلك أن شعر التجريب يحتفل هنا بعالم هو في وعيه عالم من تفاصيل ومن أشياء وأجزاء حميمة، راهنة، ومعيشة. أضف أن الكلام على الأشياء ليس هنا وصفاً لها؛ بل إن الأشياء عناصرٌ بديلةٌ لعالم شعري كان الإنسان قوامه. وعالم الأشياء هذا هو كما يبدو، عالم الشعر، أو هو زمن الشعر بأشياءه اليومية والعادية: «المعاطف» «عصي»، «أبواب»...

---

(٩) المرجع السابق نفسه ص ٣٦.

(١٠) المرجع السابق نفسه ص ٦٢.

(١١) المرجع السابق نفسه ص ٩.

(١٢) المرجع السابق نفسه ص ٣٨.

(١٣) المرجع السابق نفسه ص ٣٤.



ما يلفت في العلاقة هو تغييرها وانعكاس اتجاه شعاع الحياة: فبدل أن يكون هذا الشعاع بين الإنسان والإنسان، أو بدل أن يذهب من الإنسان إلى الأشياء، نراه مكسوراً في العلاقة الأولى، ومعكوساً في العلاقة الثانية، أي آتياً من الأشياء إلى الإنسان:

«الأبواب تعرف أيدينا الباردة».

أو كأن ما يصيب الإنسان تظهر فظاعته في صورة ما يصيب الأشياء:

«المعاطف تتخشب» و«عصي كثيرة لا تشبه تعب الأجداد». ولكن، في حدود هذا الوعي الشعري لعلاقة الإنسان بمحيطه، ولعلاقة الشاعر بالمخاطب، ألاحظ أمرين يخصان شعر التجريب عند معظم الشعراء الشبان:

الأمر الأول: هو أن هذا الشعر يميل إلى الاستقلال بحدود جلته الشعرية، وهو لا يتجاوز الجملة إلى نص شعري ذي سياق إلا فيما ندر. وهو لذلك موسوم بطابع التفكك. وربما كان لهذا الطابع دلالة على مستوى وعي الشاعر للعالم حوله، كما على مستوى الممارسة الشعرية من حيث هي تجربة مفتوحة على بلورة خصائصها المميزة لها.

الأمر الثاني: هو أننا نلمس في هذا الشعر رؤية تشير إلى انهيار المنطق السوي لعلاقات العالم الخارجي. وكأن الشعر ينسج، شعرياً، صورة هذا العالم أو كأنه ينسج بنية بديلة تماثله لغوياً. والشعر، بذلك، يبدو مشغولاً بهم لغوي له طابع البرودة، أو الحياد، كما بهم الصورة المعبرة بشكلها لا بنطقها، بالهيئة لا بالمعنى، بالتركيب لا بقوله. . . ولعل ذلك يفسر سبباً من أسباب تراجع التعبيرية، وغلبة طابع التركيب، وبروز هم التحرر من خصائص قصيدة التفعيلة، أو من بعض سمات شعر المرحلة السابقة المتعلقة بما هو وجدان وضمير وقضية وغناء. . . فاستبدل بها تقنيات خارجية أو شكلية، أو أفرغ هذه التقنيات من حياة عالمها أو مما هو شرطها في عالمها هذا، وراح يقارعها بما ينفيها حتى لكان الغنائية مثلاً خاصية مرذولة بذاتها لا في شعر دون آخر؛ ولكأن اختلاف الشعر، أو حد ذاته، يسعى ينهض في حدود كهذه، لا كما هو في حد ذاته توتراً ذاتياً هو - في حد ذاته - توتر الوعي الشعري في علاقته بالعالم وبالحياة فيه.

\*\*\*



## يوسف بزّي :

بعض النصوص الأخرى تبدو محاكاة لذاكرة الشاعر، أو تعبيراً في حدود زمن الذاكرة الأول. يتهاوى التعبير أحياناً كما الذاكرة، وينبني أحياناً أخرى في مقاطع شعرية تعلن تفكك عالم الذاكرة.

«كأن الرصاص الطائش

شلّع غرف الذاكرة»<sup>(١٤)</sup>

بهذه البساطة يعبر يوسف بزّي عن الذاكرة، التي أسقط الرصاص أبواب حمايتها، أو ما يصون مخزونها الطري. تشلّعت الغرف وأبيحت للخارج، للحرب، لدمار مشترك بينها وبين العالم.

ثم يتوالى التعبير في بساطته عن هذه الذاكرة، ذاكرة الطفل الذي حمل السلاح وراح مع الجماعة إلى الحرب. التعبير حميم، لصيق بالتجربة والمعاناة، يستمد حرارته منها في محاولة لرفعها إلى لغة شعرية تصل إلى العمومي وتتصل بعناصر العالم.

كنّا نمضي خالين من الهواء

والذاكرة

جنوداً نستردّ مرارة المدن

كنّا نطلق شتائمنا في الاتجاه ذاته

كأنما نكمل اكتشاف الكائنات المغدورة

ثمّة بساتين بحرية وأغصان ليمون

تجرح ملامحنا ورغبتنا بالتدخين

والبساتين

طرقات طويلة وضيقة

والرصاص وحده فيها

يغسل هيئاتنا بسرعة، (ص ٥٥/٥٦).

كانوا أطفالاً ولكنهم كانوا جنوداً. كانوا يمضون إلى القتال بلا ذاكرة أو بلا معاني فيها. وحده الرصاص كان يغسل بسرعة هيئاتهم البريئة.

---

(١٤) يوسف بزّي : المرقط الفائز بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩ ، رياض الرئيس للكتب والنشر، ص ٥٧.

وسوف أكتفي بذكر رقم الصفحة عند توالي الكلام على نصوص هذا الديوان.

كانوا أطفالاً وكانوا قد تدفّقوا إلى الضواحي «نحيلين كأسلاك» (ص ٣٨).  
وتعلّقوا على النوافذ والباصات، «ودخلنا إلى العالم مصادفة مع ذلك النّزوح»  
(ص ٣٩).

جاءوا المدينة نازحين عن قراهم، ودخلوا حربها من زمن كانوا مايزالون فيه  
يمدّون أيديهم إلى جيوب الآباء، «ونعطف على محلات الفليبرز» (ص ٦٧).

لا يعرفون كيف اندلع حريق المدينة (ص ٣٦)، ولم يتأمّلوا «احتراق الشواطئ  
والأسواق» (ص ٣٧)، لم يدركوا أنّ الطلقة لسعة «نقفت جلودهم» (ص ٣٦) كما  
تلك الحصى الصغيرة التي كانوا ينقفون بها العصافير.

إنهم عصافير نقفتهم الحرب.

كانوا يقتحمون «دفعة واحدة كعائلات مندلقة على الطريق»، عائلات حملت  
دواخل بيوتها ونزحت، فكانت في متاهتها على الطريق، الوجه الآخر لصورة هؤلاء  
الذين يقتحمون المعركة وتندلق أحشاؤهم ودمائهم أيضاً على الطريق، طريق  
الطفولة.

على الطريق المشترك، على الطريق المرأة الذي تتداخل فيه المعاني بين الأهالي  
الذين نزحوا والأطفال الذين حملوا السلاح، كان هؤلاء الأطفال يتساقطون «كدمعة  
أنثى» (ص ٣٦).

ولكن

حين «أصابني طلقات» (ص ٥٨) وغسل الرصاص «هيشاتنا بسرعة»  
(ص ٥٦). انكسر زمن الطفولة ورسم خيط الدّم ماضياً لها. صار زمن الطفولة زمنين  
كلاهما في الحرب: الأول دخول فيها والثاني خروج عليها. وصار لمن دخل فيها وخرج  
عليها ذاكرة تذكّر، أو تشهد وتحكي عن الحرب:

نذكر لكم  
الأقنية،

الخنّادق،  
ما تبقي من جثث،  
خائفين،  
مصابين يفررون بدمهم  
كدجاجات مذبوحة،  
وأصوات فائضة،  
تبعثر كلُّها في مدينة  
ينتف سكاّنها حمام الضحكات» (ص ٦٤).

لكنّ الذاكرة التي تشهد وتحكي تُستولّد بفضائع المشهد الذي ترسم موقفاً يدين الحرب. وبذلك يبدو الزّمنُ الأوّل زمنَ الفعل والقتال، ويبدو الزّمنُ الثاني زمنَ التعبير والإدانة.

الزّمن الأوّل صار بالموقف منه ماضياً، ذاكرة في وعي الشّعري؛ وصار الثاني حاضراً هو حاضر الشّعري نفسه كإبداع. وفي وعي هذا الشّعري تراجع زمن الحرب خلف الزّمن ليندرج في ما يشبهه من أزمنة موروثة في التاريخ، ومدانة:

كنّا جزّارين  
نلّوح بسواطيرانا  
الموروثة عن القراصنة  
- منذ ألف عام -  
نسلخ اللّحم والجلد  
لينفلس الدّم على البلاط  
وتطير فروات الرّأس  
الأكثر خرافة وصخباً  
نحن أبناء الحوارية القديمة  
ننش ببخار المطابخ  
ونفور كأولاد معصوبين  
بقوّة الوحل...» (ص ٦٣ / ٦٤).

«كنّا».

هكذا تنهض المرأة بين الذات والذات في حوار الحاضر للماضي (كُنّا) أو في حوار الشعر من حيث هو وعي، للزمن من حيث هو واقعة. وفي هذا الحوار يتجلى موقف يتهم، وذات تتبرأ من فعلها. يدمر الشعر إيديولوجيا الحرب وقد انكشف زيفها وارتسم مشهدها الفظائعي أمام وعي الشاعر. تكشف جمالية الشعر عند بزّي لاجمالية الحكاية؛ فلا تظمر اللغة معاني الحكاية بل تبني عالماً نصياً فاجعاً، تبنيه بلغة موترة غنية حافلة بمفردات اليومي لطفولة تستعيد هيتها من حرب دمرتها. تتماسك بعض نصوص يوسف بزّي في إطار مشهد حسي له طابع اللغة البكر، تكسر هذه اللغة بتدققها الحي بلاغية اللغة وغنائيتها المألوفة، تتعدّد مستوياتها كأنها تعبير عن قلق روح شاعرها وهو يتلمّس «أناه» في عالم تنهار الأنا فيه.

\*\*\*

### يحيى جابر:

تميل بعض نصوص الشعراء الشبان إلى التخلي عن التعبيرية وتجنح نحو لغة ترسيمية عمادها المشهد بما يعنيه من لقطة تسجيلية، وبما يقتضيه ذلك من تقنيات لغوية تبنيه وتميزه بلغته هذه.

في ديوانه الثاني الزعران<sup>(١٥)</sup> يحاول يحيى جابر بلورة لغة لها «طابع الكولاج» السينمائي. تتخلى جمل هذه اللغة عن ضمير المتكلم، وحتى عن أفعال تحيل عليه. يلغي يحيى جابر الفاعل تماماً من بعض نصوصه، وكأنّه يسعى بذلك لتشكيل نصّ له صفة النصّ الوثائقي. مجرد عين تقف خلف كاميرا وتلتقط وقائع المشهد، أو مكوّناته، بلا تدخل، أو بما يوحي بعدم تدخل الشاعر. وكأنّ المشهد بذاته أقوى وأفصح من أي تدخل. ينجح الشاعر أحياناً وتستقيم بنية نصّه بالعلاقات بين مكوّنات المشهد، وبالقرائن التي تمارس وظيفة الإحالات الداخلية؛ كما يتوسّل هذا النصّ أسلوب الشائيات المتقابلة المتعاطفة حيناً والضدية حيناً آخر.

يشتغل يحيى جابر على نصّه ولغته في ديوانه هذا بشكل لا يخفى أحياناً، بعد أن كانت نصوصه الأولى أميل إلى التدفق التعبيري وعفويته، فيما يلي أقرأ مقطعاً أجده من بين المقاطع الأكثر تمثيلاً ونجاحاً لمحاولة الشاعر البنائية هذه. وباعتقادي أنّه

(١٥) صدر عام ١٩٩١ دون ذكر لدار النشر.

بإمكاننا اعتبار هذا المقطع نصّاً مستقلاً، نسبياً، ضمن النصّ الكامل الذي يعرفه الشاعر بأنّه: «سيناريو - شعري»<sup>(١٦)</sup>، وهو نصّ طويل تنوّعت بنى مقاطعه واختلفت لغاتها، ولكنها مالت بالمجمل إلى المشهديّة السينمائيّة وأسلوبها في اللقطة والمونتاج.

الخطّاط منهمك على لافتة لصراف

تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة.

رغوة صابون تترسّخ على زجاج مقهى.

طاولة مربعة لمجتمعين تحت قبّعات.

رجل يحمل دجاجة تفرّفر بين يديه

يتنافس بحدّة مع آخر يحمل بيضة.

رجل يمزّق أوراق روزنامة

ويرميها في صحن متسوّلة

نادل يكنس حروفاً وأوراقاً.

صيصان بين الطاولات.

على طاولة مستطيلة.

حقيبة سمسونات.

نظّارة سوداء. قفّازات بيض

دمية مانيكان، عكّازات،

ضّمادات ملفّوقة حول الكراسي

في الخارج

تنزلق عربة مُقعد بين السيّارات<sup>(١٧)</sup>.

---

(١٦) عنوان هذا النصّ هو: «مقبرة الفيلة». وقد أهدها الشاعر إلى الشهيد «حسن حمدان». ويبدأ بشهادة نثرية يقدّمها على لسان الشهيد نفسه، يليها مقطع صغير يردّ كمدخل إلى السيناريو وعلى لسان الشهيد أيضاً. يقول:

«بعد الدفن

أقرأوا كتبتي

لأعرف ماذا جرى

ومن أطلق الرصاص؟»

ولعلّ هذا المدخل يوضّح معنى اللجوء إلى الأسلوب الوثائقي، أو إلى نصّ المشهد الذي يضمّر إدانة موضوعيّة للقاتل، القاتل المجهول الذي قد تُعرّفه الحرب في مشهدها، أو في مشاهدتها. انظر ديوان الشاعر: الزعران، بيروت ١٩٩١، دار النشر غير مذكورة.

(١٧) يحيى جابر. «الزعران» ص ٣٩.



من الواضح أنّ الجمل هنا تنبني مستقلة سواء أكانت اسمية أم فعلية . وهي بذلك تبدو مقتصرة على وظيفة الإخبار . كما أنّها تبدو بلا توالٍ في الزمن . لا تتوالى إلا على الورقة ، وهي عليها مجموعة عناوين معروضة في وقت واحد . مثل لوحة تتشكّل عليها أجزاء الصورة ، وعلينا أن نقرأ ما يربط بينها ويولّد معناها ، وكأنّ النصّ هذا شاشة تعرض عليها مرّة واحدة مجموعة عناوين لفيلم ضخم ومثير . إنه مشهد في السيناريو الكبير الذي تمثله «مقبرة الفيلة» .

وقد يكون من الافتراء أن نقرأ المشهد بمعزل عن نصّه الكامل ، أو النصّ السيناريوي «مقبرة الفيلة» . ولكنني لست هنا إلا في صدد مقارنة مثال للغة شعرية . وهي وإن تضافرت في هذا السيناريو فإنها ، كما سبق وذكرت ، أميل إلى أن تكون بالمجمل مشابهة للغة هذا المقطع الذي اخترت هنا . السطر وحدة بذاته مقروء بوضوح . لكن ما يتشكّل بين السطور من دلالات ، وفق البناء الكولاجي للنصّ ، يوهم بعالم مبعثر متهاوٍ كأنه بقايا حطام ، أو مجموعة صور تمزقت الروابط بينها . أو كأنه عالم واسع ، متنوّع ، هو عالم المدينة الفاقد روابطه التي يحاول النصّ أن يشير إليها بأقل ما يمكن من الكلام ، فيختار عناوينه الأكثر دلالة ويؤلّف بينها في هذا التشكّل الممتدّ . هكذا ، وعند التدقيق ، تكتشف العلاقات الدالة بين مكونات اللوحة ، أو المشهد التشكيلي .

فعلى مستوى الموجودات التي تملأ فضاء اللوحة نرى :

- لافتة لصرّاف . مقابل :

- يافطة لتظاهرة .

لكن ،

هناك من يصنع اللافتة ، وهو منهمك بذلك . في حين أنّ اليافطة بالبالية «وتحت قدميه» . وفي ذلك دلالة واضحة على أنّ الزمن ، في حاضره ، هو زمن «لافتة الصرّاف» ، وأنّ زمن يافطة التظاهرة ، اليافطة البالية ، وليّ ؛ علماً بأنّ الإشارة المكانية ، فوق ، (لافتة صرّاف) ، وتحت (يافطة لتظاهرة) ، هي إشارة لمعيار قيمة . فما هو فوق هو الأكثر قيمة - أو الأكثر اعتباراً ممّا هو تحت . هل يرسم الخطّاط لافتة زمن الصيرفة والتجارة والسمسرة؟ وهل يعلو زمن الصيرفة والتجارة والسمسرة قيمة على زمن التظاهرات؟

ربّما! ربّما قرأنا في ذلك زمن المدينة ومآل الحرب ، وثمر الشهادة والموت والخراب؟

ربما كان المشهد يلخص بهذا التوليف السريع، لا المتسرع، كثيراً من المعاني. يلخصها ولا ينفىها من نصه. ففي النصّ قرائن تخولنا الذهاب في هذا الاتجاه؛ قرائن تستكمل تشكيل فضاء اللوحة وتعزز أسلوب بناء النصّ. فهناك مثلاً:

- المقهى - الطاولة أو الطاولات (مربعة ومستطيلة) - قبعات - حقيبة سمسونيت، نظارة سوداء - قفازات بيض. وبالمقابل هناك مثلاً:

صيصان (وأين؟ بين الطاولات، أي تحت، وبين الأقدام) - عكازات، ضمادات ملفوفة - عربة مُقَعَد (تنزلق بين السيّارات، أي إلى خطر دهسها).

بهذا الكولاج التقابلي بين ما هو فوق وما هو تحت من جهة، وبين ما هو من جهة ثانية قرينة للتجارة والسمسرة ومتسق معيارياً مع فوق، وما هو قرينة للمدعوس والمعاق ومتسق معيارياً مع تحت يبني النصّ عالم المشهد:

الشارع وفيه المقهى والصراف والزبائن والمارة (رجل مجهول يحمل دجاجة، وآخر يمزّق أوراق روزنامة) والمتسوّلة... فكأنّه بذلك يوحى بعالم المدينة الأوسع، أو بواقعها وبهويّة هذا الواقع. وربما بدا ذلك إشارة إلى ما آلت إليه المدينة مع نهايات الحرب فيها، وبالتالي إشارة تكشف عن مآل إيديولوجيا ادّعت ثورة، أو حرباً على مدينة البار والملهى ومجتمع السمسرة الفاتح فخذه للباسي القبعات وأصحاب النظارات السوداء.

معنيان رئيسان يتقابلان في النصّ بشكل سكوني هو الشكل المميّز للوحة، أو هو أسلوب الرسم التصويريّ، وسمة اللوحة التشكيلية. لكن هذا النصّ الذي نقرأ هو، كما نعلم، مقطع في سيناريو - شعري. هكذا، وفي سياق هذا السيناريو، وبين المعنيين المتقاتلين في سكون لغتهما، يجري نقاش بين رجل الدجاجة ورجل البيضة. وهذا النقاش لا يخرج على دلالة المشهد بل يعزّرها، إذ يرمي إلى عقم النقاش الباحث عن بداية الأشياء، أو عن السبب الأول، أو عن العلاقة بين السبب والنتيجة بين الدجاجة والبيضة.

على قاعدة هذا النقاش العقيم الذي يقفز فوق التاريخي، وربما كان متابعة له، «رجل يمزّق روزنامة ويرميها في صحن متسوّلة»، و«نادل يكنس حروفاً وأوراقاً». فكأنّ الزّمن أو أيّام

الناس وحياتهم تمزق وترمى في الجدل القائم حول أولوية الدجاجة والبيضة . . أو كأنه المقال في حروف وأوراق مثل نفايات يكنسها نادل الملهى . وبذلك يبدو النص مولداً للغة توائم بتقنياتها أسلوب البناء الكولاجي المعتمد في - السيناريو - الشعري . تميل هذه اللغة إلى التخلي عن التشبيه والاستعارة من حيث هما أدواتان للمجاز، ولكنها لا تتخلّى عن المجاز وإن تخلّت عن أهم أدواته . فمجاز اللغة عند يحيى جابر مولد في العلاقة بين الصور، أو الجمل، وفي التوليف بينها . وليس المجاز في بنية الجملة، بل في علاقتها بالجملة الأخرى . المجاز هو في فضاء النص ككل، وفي مسافات الفراغ بين الجمل . فما من مجاز مثلاً في الجملة التي تقول : «الخطاط منهمك على لافتة لصراف» و«تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة» . ولكن بين اللافتة والياطة، وبين الفوق والتحت، ما يحتمل الدلالة المجازية، أو التأويل المجازي . إن الاهتمام بالتقابل وبالقرائن، وبترتيب أمكنة المعاني داخل المشهد . . هو ما يخلق فضاءً مجازياً قابلاً لأكثر من تأويل ولا يفقد خيط بنائه الداخلي . . هذا الخيط الذي يتماسك وجوده بإحالات النص الداخلية، وبما هو مشترك بينها في تشكيل عالمها المسرحي .

\*\*\*

## فادي أبو خليل :

النص الذي يميل مع يحيى جابر إلى تقديم معادل بنائي فني لقائل قتلته إيديولوجيا الحرب، نراه مع فادي أبو خليل يميل إلى مزيد من الاحتفال بهذا القائل وقد لفته غربته وثقلت عليه ذاكرته .

يبدو فادي أبو خليل غير مكترث بنمط بنائي لشعره . فالجملة الشعرية هي ما تعنيه، وكأنها بمسافتها القصيرة الأكثر مواءمة لحركة الذاكرة في تعبها من محمولها، وفي مكابدة الشاعر ذلك عناق حيمي بين القائل وشعره . عناق يضيف على الشعر مسحة من تراخي الروح المكابدة، أو شيئاً من عزوف اللغة عن كل بلاغة تبني الشعر أبعد من عبارته، أو خارج حدود جملة . . كأن اللغة لا تمد الشعر بأكثر من لحظته . فهو في حدودها، ولا كلام إلا ما كان إيقاعاً صامتاً لما صار حطامه خارج كل إيقاع .

حطام و:

«شكل الحياة يتساقط

مثل دهان حائط عتيق»<sup>(١٨)</sup>.

حطام و:

«الحرب هزّة عميقة في قماشة الكائن

الذي هو.». (ص ٢٨).

هي الغربية مع الذات التي حملت السلاح وأطلقت الرصاصات. أو هي الغربية

مع هذه الحرب التي كشفت للشاعر عن سوءتها فبات يسأل:

«هل أمسح وجهي بقماشة بيضاء

كي أنسى؟» (ص ٤٧).

أو يعلن:

«إننا بحاجة إلى اغتسال

إلى حديث ينظف أفواهنا» (ص ٢٠).

يعلن الشاعر هذا وترواده أمنية يدرك استحالتها، فيقف الشعر عند حدود عبارتها، أو

جملتها:

«لو أن الفضاء يتراجع إلى بدايته» (ص ٢٤)

كأن هذه الجملة هي النص كله، أو هي الشعر كله في لحظته هذه: أمنية لكن لفضاء

تهاوى وتسمّر في تهاويه، فلا الزمن يرجع به إلى بدايته، ولا يتجاوزه إلى ما هو أبعد منه.

ينسج فادي أبو خليل شعره في قلب المعاناة، معاناته، ويجد شعره معناه كله هنا.

فالكلام الشعري على تقطّعه وتشظّيه، يتمحور حول ذات تعاني، فيفيض عنها الشعر متهاوياً

حيناً معها، ويحاورها حيناً آخر وكأنّه يبتعد عنها أو يفارقها. تنكسر المرأة مرّة وتلتئم أخرى،

ولكن في فراغ غالباً.

«في العلاقة مع المرأة تنبؤ الذات عن الذات:

«أذهب مع نفسي

كي لا تقع في نفسها» (٣٤).

ملاحم من غربة تتعدّد:

- يتغرّب الشخص عن هويّته: «شخص غيري في صورة الهوية» (ص ٢٥).

---

(١٨) فادي أبو خليل: لا شيء تقريباً، منشورات ميريم، بيروت ١٩٩١، ص ٢٠. وسوف أكتفي بذكر رقم الصفحة

في المتن مع توالي الكلام على نصوص هذا الديوان.

- يتغرب «هو» في نومه عن حياته: «كأنه في النوم رجلُ حياة أخرى»  
(ص ٤٢).

- ويتغرب الجسد في علاقته بهندامه، أو بما هو حوضه ومحيطه:  
«منذ أسابيع وأنا لا أجيد السباحة داخل ملابسني» (ص ١٦).

مثل سابح ضربه إعصار مائي فاختلَّت مهارته المكتسبة وراح يفرق. أو كمن  
انهارت ألفتة مع ذاته فازدوج وتغرّبت ذاته الأولى عن ذاته الثانية وتدثر الشاعر  
بقماش المتاهة والسكون والوحدة والفراغ:

- «خطوط الجسد اتجاهاً الفراغ» (ص ٣٥).

- «ما بين يدي وفمي والمدعوين

عنكبوت وحدتي» (ص ٣٦).

- «يدي التي تُجذّف

ماذا تحاول أن تفعل؟» (ص ٢٥).

كأنه في هذه المعاناة مازال تحت وطأة ما يرى، أي، وكما يقول، تحت وطأة صورة  
«النهار ينتقل داخل المدينة في سيارة موتى» (ص ٢٦).

أو كأنه مازال في زمن الاغتسال. لم ينسَ بعد. يسأل:

«هل أمسح وجهي بقماش بيضاء

كي أنسى؟» (ص ٤٧).

ها هو يمحو. ينظف رأسه. يتجرّد من معالم الوجه، من الأفكار.

إنه:

«ظلّ بارد يبدأ الحلاقة

لقد أفرغت رأسي من الأفكار» (ص ١٤).

لكن: «كيف أمنح الأشياء حواسي؟» (ص ٣٢).

تتلاقى دلالات المعاناة الشعرية عند فادي أبو خليل في معنى عام ضمني يرفض  
الحرب. ويبدو هذا المعنى بطابعه العام والضمني مشتركاً بين الشعراء الشبان. وبالعودة  
إلى دوافع الرفض يشير فادي إلى الأرض العائمة وسوء التقدير، وربما الاندفاع  
الأهوج، وعدم امتلاك العدة... يقول:



«كنا نسير على أرض عائمة  
دون تقدير لمقاساتنا الشخصية  
نفتح أرواحنا بلا حساب  
كعمال بلا مطارق  
على صخرة غريبة»

(ص ٤٤)

يبدو الرفض وكأنه من ضمن الحرب، من منطقها وحاجاتها، وكأن المعاناة هي، في جانب منها، من انكسارها، أو من فشل ما. . أو كأنه يود أن يكشف حقيقة ما تخصّ مال هذه الحرب، أو هدفها الخاطي. يحاول، كما يقول، أن يثقب «غلاف الصمت بسكين الوقت الطويلة». (ص ٤٥).

تتسق دلالة الأرض العائمة مع عدم معرفة الجهة التي يقف فيها  
«ليست العتمة ما يخيفني  
بل عدم معرفتي في أية جهة

أقف». (ص ٤٦).

إنه فقدان البوصلة لوجهة ما يجري، وهي، مرة أخرى، هذه العبثية التي آلت إليها الحرب فغرقت فيها الأهداف والمعاني. وبدأ التمرد على الحرب أحياناً تمرداً على المال لا على المنطلق، على مال الحرب لا على مبدئها. ولكن الشاعر هنا يذهب أبعد من ذلك. فالمال يعيده إلى المرأة حيث تتبدل الصورة بتبدل زوايا النظر. فكأنه بذلك يومي إلى تعدد المعاني والحقائق باختلاف مواقع الرؤية وتعدها. فالمرأة التي كانت مجرد سطح يعكس وحدة الحقيقة ومطلقها، صارت الآن تعكس تعدها وكأن الحرب كانت حدثاً في عتمة تخفي كلّ الزوايا الأخرى. وكأن العتمة هي الموقف المؤدلج والرؤية الواحدة. ولكن عبثية الحرب كسرت هذه المرأة وأخرجت الرؤية من عتمتها فتعددت الصور. . تعددت الزوايا. . تعددت حتى الفرق في عدمية الحقيقة، أوفي خللها وعدم انسجامها.

من هذا الفرق من قبوله بعدم الانسجام، يرى الشاعر إلى الجانب الآخر ويقول:

«الجانب الآخر من النهار  
ضوء حياقي الأليف» (ص ٤٠).

تخرج الحقيقة، بفهم الشاعر لها، على وحدانيتها، لأنّ الحقيقي لا يعادل،  
أساساً، التماهي، أو كلفة الانسجام، بل هو:  
«من تضادّ الأزرق والأبيض على الورقة» (ص ٤٩).  
وهو في كون:  
«أصابع يدي خمسة» (ص ٥٠).

هكذا، وعلى أساس التعدّد والتضاد، يرفض فادي أبو خليل الحرب الأهلية  
يرفض منظورها، أو إيديولوجيا كلفة الطرف فيها، الطرف الواحد المعادل للحقيقة.  
يرفض الحرب الأهلية. ويكتب في العام ١٩٨٨ (أي في زمن الحرب) عن شارع  
الحمراء، ويرى أنّه كان شفافاً. وكان شيئاً لا بأس به. وهذا الشيء هو:  
«أن يتشابك فضاء صغير  
بفوضى أيدٍ غريبة» (ص ٥٦)

بذلك يبدو شعر فادي أبو خليل حركة معني هي معاناة ترفض الحرب، وتصل إلى  
كشف إيديولوجيتها، أي إيديولوجية الزاوية الواحدة. ويفتح الشاعر الزاوية على الزاوية  
الأخرى، وإن في فضاء صغير، و«فوضى غريبة» كأنه بهذا يواجه الحرب ويتنصر من خارج  
فكرتها، أو ضدّ فكرتها.

تنبني حركة هذا المعنى في جمل متقطعة، ولكنها تصل في القسم الثاني من الديوان إلى  
نصّ يقارب القصيدة فيرتاح التعبير في هذه النصوص من قلقه وانكساره، وتمتدّ لحظته  
الشعرية وتطول نسبياً وقد استقلّ الواحد منها بعنوان له، فهو «فضاء للكلمات» و«فضاء  
للأصدقاء»، وهو هذه الأبجدية، أو هذه «الأحرف» التي تتوزّع مشاعرها المدن.

\*\*\*

### اسكندر حبش:

الكأبة هي سمة الفضاء في شعر اسكندر حبش. كأبة وعتمة وكلام على طفولة  
غرّبت قبل أن تعيش، وشيخوخة مبكرة، وبينهما زمن الحرب المعدني.  
يرسم اسكندر حبش «بورترية لرجل من معدن»<sup>(١٩)</sup>، أو لجسد مسحت الحرب

---

(١٩) بورترية لرجل من معدن عنوان ديوان لاسكندر حبش، دار مكتبة التراث الأدبي، بيروت ١٩٨٨. وسوف أكتفي  
بذكر رقم الصفحة في المتن عند توالي الكلام على نصوص من هذا الديوان.

وجهه ونفته من هيئته فبدا مثل خيط يمر من ثقب الباب (ص ٩)، أو مثل طيف «يتنزه بين الجالسين» (ص ٩)؛ جسد لأطفال «كانت تفاصيلهم أشباحاً/تختلط بارتجاج ذاكرتهم» (ص ٤٦).

يعبر شعرُ اسكندر حبش عن غربته ووحده في زمن الحرب الطويلة؛ زمن لم يكن «لهم» بعد فيها كلام، فكان الشعر نوعاً من الصمت والهدوء، أو نوعاً من كلام يتدثر بالكآبة والعتمة. ولكن الشاعر لا يغرق فيها. وهكذا، وعند حافة الغرق، يظهر نبض من حياة هو نبض هذا الذي مازال في الصباحات من العمر: طفلاً يستيقظ أول النهار ويكون أول ما فعله، وكل ما فعله، أن «فتح الخزانة/وسقطت عتمته» (ص ١١).

تتذيل الكآبة الواسعة والعتمة المخيمة في شعر اسكندر حبش بنقطة ضوء. لمبة أو صباح، أو سؤال... فالليل «لم يكتمل موته» (ص ١٩) وتتحرك معاني شعره بين معاناة الحرب ورفضها.

● في المعاناة مسافة زمن بين طفولة غابت قبل أوانها وبين إنسان يرى إلى تبدده المنتظر:

«اللعب والليل

غروب طفولة بين ركبتين

ثم لا شيء

قبل أن نتبدد». (ص ٣١).

أول المسافة إهمال أو إغفال للأولاد «الذين استيقظوا في السهو والمعدن» (ص ٤٤)، وبعدها نزوع نحو أشياء للمكان ألفة معها أو حضور تبرزه مشاعر غربة وانكسار:

«لا أحد يذكرنا

ولن نبتعد كثيراً

حتى نبدو وكأننا هذه الديكورات

كأننا بياض الشراشف

ورائحة الرطوبة» (ص ٣١/٣٢).

وأشياء المكان تبدو أحياناً أكثر مودّة، وربما احتلت فضاء الشعر وصارت كأشخاص يمرون:

«المرأة  
كلس الحائط  
أغلفة الكتب  
كانت كأشخاص تمر» (ص ٢٧).  
وربما بدت، في مرآة الشاعر، معنيّة بما يجري من قساوة وعنف. فالمكان نفسه  
«كان يسقط كالظلّ» (ص ٢٩) و:

«خزانتك  
كانت أيضاً ترتجف» (ص ٣٠).  
تتقدّم الأشياء شريكاً في المعاناة، وتبدو في الشعر مؤشراً على غربة الشاعر في  
زمن الحرب، وقد تبدو بديلاً أليفاً، طبعاً، يستولد به الشاعر عالمه المفقود، أو يستعيد  
به حضوره المنفي.

المكان يبدو حيادياً، أشياءه تستكين لمرآة الشاعر. هو المتغرب في كآبته،  
الصّامت في زمنه، والهادئ في لغة الآخرين، يبتدع عالماً لوحده. لكن:  
«أحياناً

كان أحدها يصرخ  
ليبحث عن حلم أكثر حناناً  
من أرملة الحروب  
وفي السّهو  
كنّا نوصل أجسادنا

برصيف مقهى، أو بقدر بارد» (ص ٥٩).

لا تعارض بين وحدة الشاعر وكلامه بضمير الجماعة. فوحده ليست فردية. بل  
هي وحدة موقف، أو موقع هؤلاء الذين استيقظوا في السّهو والمعدن. قلة هم...  
ربّما عني بهم هؤلاء الشّبّان الشعراء الذين كانوا أطفالاً، وربّما عني بهم هؤلاء  
المحايد الصّامتين الذين لم يكن لهم صوت في الحرب. وكانوا لغربتهم في زمن  
الحرب العام، زمن اللّهب والنّار، وزمن التواصل على حد الاقتتال الأهلي، يصلون  
أجسادهم برصيف مقهى أو بقدر بارد. يلوذ الجسد برصيف مقهى، يتواصل مع  
مكان يجمع بين من جاءوا للقاء، أو لاستراحة، أو لوقت بلا هدف، مكان سلمي،  
إذا صحّ التعبير، للصدّاقة، أو لحيادية التّواجد..

● أمّا في رفض الحرب فهناك كلام على :

«أخطاء بعمر الستائر» (ص ١٧).

و:

«متاريس رملية

وملصقات تغمض عينيها

في الليل» (ص ٥٢).

وقد يبرز موقف واضح ضدّ الحرب، موقف يعارض من يرى :

«بأنّ كثرة الأموات باستطاعتها

أن تعيد إلى الأرض

كرويتها». (ص ٤٣).

ويشير بأنّ كلا الفريقين في الحرب الأهلية اللبنانية قاتل، وكلا الفريقين مقتول. وأننا ربّما نحن المسيحيين والمسلمين : «كنا نتساوى بالدم» (ص ٢١).

وأنّ الوطن لم يكن سوى خرافة أو وطن صنعوه. ربّوه، كأنهم لم يرثوه لیبنوه. صنعوه في لحظة هو، خارج المحبّة خارج جسد الأنثى، بلا بطن يحمله، بلا رحم، أو بلا زواج، من حيث أن الزواج عائلة ووطن، أو حبّ وولادة وديمومة حياة. يرفض الشاعر الحرب بأكثر من صورة ولأكثر من سبب، يرفضها ثمّ يوجّه، في قصيدة لاحقة له<sup>(٢٠)</sup>، تهمة عامّة. أو تهمة لنا جميعاً، ربّما لأننا جميعاً معنيون بوطننا. يقول :

«في غفوتنا، انتبهنا لبلد تركناه للنظرات كي تقوده إلى الهباء. كان يمكن لتلك المسافة أن تبالي»<sup>(٢١)</sup>.

لأنها تهمة قائمة على الإهمال والتخلّي، أي على عدم الانخراط في الاهتمام ببناء الوطن، أو على عدم الانتفاء إليه. ومن رفض الحرب، ومن الكآبة والعتمة، يبرز سؤال مرتبط بأمل العودة إلى دورة الزمن الطبيعيّ، وبالانتفاء إلى وطن واحد :

«هل غادرتنا كآبتنا؟

---

(٢٠) هذه القصيدة كتبها بين تمّوز وأيلول ١٩٨٩، وهي منشورة في مجلّة مواقف عدد ٦٦ شتاء ١٩٩٢. وكان الديوان قد صدر عام ١٩٨٠.

(٢١) راجع عدد مواقف المذكور ص ٣٠٢.



ثمة وقت ننتظر الآن زيارته هل يعدنا الفضاء بليل ونهار...» (٢٢). وبعد السؤال مباشرة يتابع الشاعر قوله مقدماً موقفاً ووجهة نظر في صيغة نصيحة لمن يخاطب:

«ليس عليك الآن أن تذرني من خياناتنا حصوناً للمدافعين عن أخطائهم  
ولا أن تكوني نصف تفاحة قسمناها على طول ارتعاشاتنا. فقد كان يمكن  
للخارج أن يعطينا نصف شكله ولتلك الخطوات أن لا تسقط فوق مياه أجسادنا» (٢٣).  
يبدو الشاعر كمن يخرج من كآبته وعتمته، يعيد النظر في ما جرى، أو في  
أسباب ما جرى، يعتبره خطأ وخيانة ويرى إن كان بالإمكان تلافيه: كان يمكن  
للخارج أن يعطينا نصف شكله «وأن لا يقع ما وقع فوق مياه أجسادنا». كان يمكن  
أن لا «تكوني نصف تفاحة...»  
كان - أما الآن فلتكوني تفاحة، أي كياناً واحداً، بلا جرح يشق التفاحة  
ويتركها لنزيفها الدامي.

---

(٢٢) مواقف ص ٢٠٥.

(٢٣) المرجع السابق.

## استنتاجات :

تبدو المعاناة في مجمل نصوص الشعراء الشبان معاناة في حدود الحرب الأهلية، وتبدو لغة المعاناة أحياناً تعبيرية، ولكنها تترك التعبيرية أحياناً أخرى إلى لغة توصيفية بدائية، فتشكّل إذ ذاك أنواعاً من العلائق الحيدانية المجردة بين مكونات عالم مُتشقّق. . وفي كلا الحالين يسعى بحرر اللغة الشعرية من فورانها الزبدي، أو من صراخها الانفعالي لتبقى على توترها وحدة انكساراتها، أقرب إلى لغة الصمت، أو إلى هذا الكلام المحفور بقساوة على جلد الجسد. إنها لغة تتوجّه لا إلى جيشان العواطف بقدر ما تتوجّه إلى مقدرة في التأمل. إنها لغة ذاكرة مليئة بالثقوب.

لا يبدو هذا الشعر مقارباً للحرب في شقها، الخارجي، ولا مع ما كان في هذا الشقّ منها مقاومة. فالحرب هي الحرب، هي العدو؛ والشعر محاولة خلاص من كلّ معانيها، ومن ذاكرتها المسكونة بمشاهد الدّم والدمار. هكذا تقف الكأبة في جانب هو خارج الحرب من حيث هي فعل تدمير عام، وتقف الحرب من حيث هي اعتداء ومقاومة، أو من حيث هي قاتل ومقتول، في جانب آخر.

تميل الشعرية في نصوص الشعراء الشبان إلى زمن الجملة أكثر من ميلها إلى زمن القصيدة (النثرية هنا) وهو ممّا يسم الإيقاع بالتكسر والتقطع، كأنّ المتوالية النصّية هي وقع لجمال إفرادية يعذبها فقدان ناظمها الدلالي، ويمزّقها عجز إيقاعها عن الانسياب التواصلي. يتعرّ الإيقاع الداخلي كأنه مضروب بأداة حادة تقطعه وترمي الجملة في وحدتها. وهكذا، وبقدر ما تتألق الشعرية في الجملة أحياناً، تخبو في مساحة النصّ الطامح إلى قصيدته. ومع استمرار التجربة يزداد ميل الشعراء، أو معظمهم، إلى الانتقال من الجملة إلى القصيدة. إذ ذاك نلاحظ مسعى لبلورة فروقات بنائية تطمح إلى تمايز شعري أو إلى تمييز نصّ شعري ضمن خصوصية بنائية. لكن قد ينجح هذا النصّ إلى تجريب شكلاي، أي قد يطغى فيه الهمّ الشكلي على الهمّ

التعبيري، وهذا ما يضعف من ألقه الشعري وينزع به نحو التركيب، أو صناعة الحداثة.

وبالنظر إلى المرجعية، نلاحظ من جهة حضوراً بارزاً للمرجعية الحية وكأن هذا الشعر يكتب، وبشكل أساسي، بذاكرة اليومي والشفوي والراهنى. وليس هذا بماخذ. فالواقع الحي الذي به تكونت الذاكرة لم يكن واقعاً عادياً. ومن الطبيعي أن تكون الذاكرة هي تفاصيله ومفرداته، أو صورة المرجعية الأساسية للكتابة. غير أننا نلاحظ من جهة ثانية أن هذا الشعر يكتب بعلاقة مع مرجعية ثقافية حداثية مجرّة.

فقد بدا لي أن نصوص الشعراء الشبان تتوكل ثقافياً أكثر مما تتوكل على شعر التجريب لدى من سبقهم من الشعراء اللبنانيين، وغالباً ما يقتصرون على حداثة هذا الشعر نفسه، أو على تجربته الحداثيّة، وعلى ما هو حاضر في شعرهم تناصاً من ثقافة، وهم بذلك يناون عن منابع الأوليّة. يناون وتبقى الذاكرة ممتلئة باليومي والشفوي والراهنى، معرضة لطغيان المحلي وعدم قدرته على الوصول إلى الكوني. وربما فسّر ذلك هذا النزوع نحو التركيب وصناعة الحداثة، وربما بدا التشكيل المشهدي أسلوباً في التعبير يوائم هذه الذاكرة. وربما كانت المتوالية النصية بجمالها المفردة، بفجواتها، وبلغتها المكسورة عند حافة المعنى، هي إبداع هذه الذاكرة، وشعريتها المميّزة!! لكن.

نخشى أن يؤدي الاختصار، مرجعياً، على شعر التجريب إلى تقليد التجريب، أو تكراره، ونخشى أن يؤدي الاكتفاء بمخزون الذاكرة الراهنى إلى التوقف عند حدود كلام هذا الراهنى. فالكتابة، كما نعلم، هي من ذاكرة لها. وإبداع لغة هو إبداع لها داخل اللغة.

تموت الذاكرة حين نقطعها، أو حين نبتعد بها عن منابعها الكثيرة الممتدة بعيداً في تاريخها، كما في مساحة الكون وأزمته. وإذ يمدّها الراهنى بالحياة فإن الكوني والتاريخي يمدّانها بالديمومة والتموّج. نخشى والزمن متروك لكل تجربة.

## الفصل الثامن

### تحويل المشهد من القراءة إلى الصياغة

«إنه الحقّ الذي قام يمشي مالتاً خبزاً وورداً كلّ بيت»  
جوزف حرب





- ١ -

ختاماً يمكن القول إنّ الكتابة الأدبيّة اللبنانيّة التي حكّت عن الحرب قد ركّزت، كما سبق وبيّنتُ، على المشهد الذي رسمته الحربُ الأهليّة، حرب الدّمار بين الداخل والداخل. وقد عبّر هذا المشهد بحق عن موقف يرفض الحرب بالعام.

لكنّ ثمة مشهداً آخر رسمه الاجتياح الاسرائيلي للبنان، ويتمثّل هذا المشهد في مجال واسع وقع فيه الدّمار: من الجنوب، من رأس النّاقورة وشبعا والخيام، من راشيا والبقاع الغربي. . من هذه الأطراف الحدوديّة للبنان امتداداً، وفي خطوط عدّة مفروشة بالقرى والمدن، حتّى القلب بيروت في شقّها الغربي، كانت آلات الاجتياح تحرق الزّرع وتدمّر البيوت والجسور وتقتل النّاس فتحمرّ الأرض وتسود السّماء.

جنود غارقون في آلياتهم لا نرى منهم غير الحديد، يتحرّكون جماعات جماعات ويملاون بكثرتهم وكثافة آلياتهم شاشة العين. لا لون سوى الحديدي والنّظرة مسوّرة به. وحدها النّجمة السداسيّة إشارة لتغيّر سمة الفضاء، وحدها خوخة حرف الخاء تكسر بين الهجمة والهجمة درز الرّصاص.

المشهد المرثي الحيّ لم يعد كما ألفناه وأحببناه، لم يعد كما بنته أيدي أصحابه الّذين تغطّتهم أنقاضه الآن أو يهربون من دماره. لقد غيّر هؤلاء الاسرائيليون الدّاخِلون إلى أرضنا، نحن اللبنانيين. الاسرائيليون غيّروا معالم المشهد، غيّروه لينفوه من حياتنا ومن ذاكرتنا. دمّروا هياكله ليمحوا تاريخاً من عيشنا فيه.

يتقدّم مشهد الدّمار هذا في معنى أوّلّي هو المعنى المحسوس، أيّ المعنى الذي لا لغة له. إنّ مرجع حيّ قائم فقط في الكلام الشفويّ، في الوعي الصّامت، في ذاكرة العين المروّعة. . معيش حيّ معاش في لحظة انكسار، حاضِر في وعي مباشر مبعثر، معموس تحت وطأة هول المرثي. وهو في الذاكرة الرّاهنة مجرد مدلول شبه غائب.

المشهد. عناصر من وقائع، أو معنى شبه مطابق للوقائع، ملموس. الذهني المضمونيّ يعادل المشهدي ويُشكّل مادةً لمقولة الاحتلال.

يتقدّم هذا المعنى المحسوس، الطازج، الشّفويّ، عميقاً في أثره، حاملاً لهويّته الصّداميّة. إنّهُ عامل يدفع إلى المقاومة، مقاومة الفاعل الذي رسم المشهد؛ فهو يحدّد، مشهديّاً، وبشكل مباشر وواضح، من هو القاتل ومن هو المقتول، من هو المعتدي ومن هو المعتدى عليه. إنّهُ، وبكلّ بساطة، ما يُرسي أرضاً لولادة مقاومة قد تبدأ عفويّة. وقد يهيئ هذا المعنى المحسوس لتكوين وعي عام، مقاوم، يطلب تجذّره في الثقافي، ويبحث عن لغته في التعبير الأدبي، في الإبداع. فهل تتركه الحكاية، أو هل تترك رواية الحكاية هذا المعنى المحسوس، هل تتركه يغيب للنسي بغيابه الفاعل، ونتخلّى عن أرضنا وذاكرتنا وتاريخنا؟

\* \* \*  
- ٢ -

قد يكون من شأن الكاتب التركيز على ما يستنسب التركيز عليه، واختيار ما يروق له أن يكتبه من عناصر الواقع، بل لعلّي أذهب أبعد من ذلك فأشير إلى أنّ النتاج الأدبيّ، ولاسيّما الرّوائي، بدأ، بتركيزه على العامل الدّاخلي في الحكاية عن الواقع الاجتماعيّ، متقدّماً على الخطاب الثقافيّ العربيّ، ولاسيّما السياسيّ. فالرواية العربيّة تبدو أكثر ميلاً لبلورة وعي نقديّ لحكايتها، وعيّ يضيء ما هو ذاتي في مأساة عيشنا وتكسّرات زمننا وهزائم تاريخنا. وهي بهذه الإضاءة سعت إلى تحرير وعي الجماعة من سهولة توجيه التهمة إلى الآخر، وجعله مشجباً نرمي عليه كلّ أوساخنا. ولقد تمثّل هذا الميل في الستينات في بعض روايات نجيب محفوظ مثل: ثرثرة فوق النيل وميرamar، وفي معظم روايات غالب هلسا، مثل: السّؤال وثلاثة وجوه لبغداد، والرائيُون، ثمّ في رواية سحر خليفة باب السّاحة. . هذا على سبيل المثال لا الحصر. لكن، ألا يستأهل مشهد الاجتياح الذي كان يرسم معنى لاإنسانيّاً محسوساً، شفويّاً حيّاً. . المجيء إلى الكتابة؟ هل نترك حقيقة تغيب، هل ندع الفاعل يشوّهها؟ نسأل لأنّ الخطاب الاسرائيليّ سعى، كما أشرنا في صفحات سابقة من هذا الكتاب، إلى التعتيم على هذا المشهد، ومن ثمّ إلى تحوير معناه ووظيفته. أي سعى إلى تكوين ذاكرة ثقافيّة تعيد صياغة الوقائع من منظور يخدم عدوان اسرائيل علينا، أو يبرّر اجتياحهم لأراضينا، فكيف نصون ذاكرتنا الثقافيّة من الاعتداء على ما يشكّل معانيها وتاريخها وحقائق هذه المعاني وهذا التاريخ؟

\* \* \*

لقد راهن الخطاب الاسرائيلي في تحقيق ما سعى على امرين .

- يتعلّق الأوّل بما يتتاب الإنسان من ضعف ويأس عندما يشتدّ القصف حوله ويحاصره الموت . فأمام رؤية الأرض، أرضه، تحترق، والمنازل التي بناها تنهار، أمام رؤية الأهل والأحبة يسقطون ضحايا، قد ينهار هو نفسه، ويتيها لتصديق ما يقدمه له خطاب العدو من وعود تنجيه من موت محتم . ولعلّ الهدف الأعمق لهذا القصف المركز والعنيف الذي عرفه اللبنانيون خلال الاجتياح كان لإيصالهم إلى حالة اليأس والاستسلام والقبول بالخطاب الاسرائيلي، أي بمعانيه .

- الأمر الثاني يتعلّق بلغة الخطاب الذي كان يُبثّ سواء عن طريق الإذاعة أم عن طريق المنشور، أم مباشرة بواسطة مكبرات الصوت . فقد كان هذا الخطاب يصوغ قراءة للمشهد مغايرة للواقع ، ويقدم هذه القراءة على أنها هي القراءة . وكان في صياغته يستخدم مفردات هي بمثابة مصطلحات (مخرّب، دفاع، الرد .) تختزل دلالات المشهد وتكون لغة موازية ضدّية أي لغة تستبدل معاني المشهد بمعاني أخرى تقول بالدّفاع بدل الهجوم، وبالإصلاح بدل التخريب (لقد اجتاحت اسرائيل لبنان لتجعل أرضه خضراء مثل أرضها التي كان اللبنانيون يرونها عبر الشريط الحدودي)، وبالإنقاذ (من الفلسطينيين) بدل القتل (أو الاعتداء الذي كان يقع على اللبنانيين من الغرباء - حسب تعبير البعض -) ، أي تقول بالسلام بدل الحرب . . وكأننا نحن من بادر إلى قتال اسرائيل فوق أرضنا .

\*\*\*

تتسم لغة الخطاب الاسرائيلي بالاختصار وحذف الحواشي والتخلّص من الظلال الكلامية والتقليل من حروف العطف والاستدراك والوصل . إنها لغة سريعة التبليغ، واضحة الدلالة، قريبة من الفهم، صادقة لما هو في الظنّ قائم . وهي بذلك تمارس وظيفة إعادة إنتاج وعي ثقافي موائم لما تنتجه حضارة الآلة والتكنولوجيا، وداعم للمعنى الحضاري - الحداثي الذي تتباهى به اسرائيل، ومعتمٍ في الوقت نفسه لمعنى التخلف، الذي يعاني منه المواطن العربي، ويصبو للتحرّر منه ولو بسبل ملتوية أحياناً، أو بضمن باهظ هو أحياناً خسران الوطن .

هكذا، ومقابل معاني المشهد المحسوس، المشهد الذي كان يعانيه المواطن،

ومقابل المعاني الحيّة التي كان ينطق بها هذا المشهد والتعابير الصّامّة التي كانت تبحث عن لغتها، أو كانت تنتظرها. . كان الخطاب الاسرائيلي، ولاسيّما الإعلامي، يقدّم لغته، أو صياغته التي يحو بها معاني المشهد المرتسم على الأرض، يغيّر دلالاتها ويطمس حقيقتها، أو يحوّلها باعتبار تداخلها في السّبب والمعنى والأثر مع مشهد الحرب الأهليّة.

الاحتلال وما ينطوي عليه من مطامع في أرضنا ومياهنا وخيرات بلدنا، والتدمير وما يستهدفه من تقهقر يعيدنا إلى نقطة البدء في النموّ والتقدّم المدني والحضاري. . معانٍ كانت جاهزة في عمليّة الاجتياح العسكري المؤلّل. ولكن الخطاب الذي كان يواكبها كان يحاول تغييبها. كان يجهر في أرجاء الفضاء المسكون بالموت، بخلافها، أي بما يدغدغ مشاعر الرّغبة الإنسانيّة في الخلاص من هذا الجحيم. . . ولقد ترك هذا الخطاب أثره على بعض المواطنين الذين عُرفوا فيما بعد بترحيبهم بجنود الاحتلال، بل وبالتعاون معهم.

\*\*\*

- ٤ -

ربّما أمكن تفسير هذا الأثر لا بلغة الخطاب وحدها، ولا بضعف المواطن ويأسه، أو بخيائنه فقط، بل كذلك بمجموعة الأخطاء التي ارتكبتها بعض عناصر القوى الوطنيّة اللبنانيّة والفلسطينيّة حيال بعض المواطنين، وهو ما دفع هؤلاء إلى القبول بالمحتلّ. (نذكر من هذه الأخطاء: عدم تهيئة الملاجئ تهيئة صحيحة واستخدامها مستودعات للقماش أو الورق؛ التحرش بالمواطنين بلا سبب سوى التحرش؛ عدم احترام حقوقهم في المواطنة لدى مرورهم ببعض الحواجز. . .) لقد عانى النّاس من هذه الممارسات الخاطئة بصمت ولم يتجرّأوا على نقدها، أو الجهر بها، وذلك خوفاً من أن يتّهموا بالخيانة ويعاقبوا بالموت؛ فمال بعضهم إلى خيانة أخرى أمرّ وأكثر حقيقة. أولنقل إنّ بعض الذين عانوا من أخطاء الدّاخل انتقموا لأنفسهم بارتكاب أخطاء توهموا بها خلاصاً هو كخلاص المستجير من الرّمضاء بالنّار.

وربّما أمكن القول إنّ الخطاب الاسرائيلي كان يراهن على مجموعة هذه الأخطاء المحليّة التي فاضت المعاناة منها، وعلى ضعف الوعي السياسيّ الاستراتيجي لدى المواطن العادي، أي على هذا الوعي المباشر والعفوي المتسم أحياناً بالتقلّب، والمرتبط



غالباً بالحدثي والراهن واليومي، أو بالآني النفعي، وهو وعي يحتاج إلى زمن كي يتقوّم موقفاً، أو معنى في الثقافة الأدبية، ودلالة في الإبداع.

لذا، ربّما أمكن القول أيضاً إنّ الخطاب الاسرائيليّ كان يراهن على كون الخطاب الإعلاميّ يختصر الزمن ويسبق الثقافة الأدبية على تقويم المعاني موقفاً ودلالة. وهو ما يفسّر إيلاء اسرائيل الخطاب الإعلاميّ أهميّة أولى.

\*\*\*

- ٥ -

يتقدّم الخطاب الإعلاميّ واجهةً التعامل الاسرائيليّ مع عالم الدلالات، لا لأنّ اسرائيل تعاني فحسب أزمة ثقافة تجد أسبابها، كما نعلم، في طبيعة وجودها المرتجل فوق أرض غيرها، وفي مسعاها المفتعل لتركيز هذا الوجود بواسطة قواها العسكرية المتطورة، والصّارمة في أدائها، أي تجد سببها في محاولتها ابتداع حقيقة لما ليس حقيقياً، وواقعاً لما ليس واقعياً. بل أيضاً لأنّ وجودها يواجه خطاباً ثقافياً عربياً هو الأقوى والأصلب، وهو الحامل للحقيقي والواقعيّ في تاريخ الصّراع الحديث بين العرب واسرائيل، صراع قوامه القضية الفلسطينية وحقّ الشعب الفلسطينيّ بأرضه، وحقّ الشعوب العربيّة بالأراضي التي احتلتها اسرائيل في حروبها المتعدّدة.

تواجه اسرائيل الخطاب الثقافيّ العربيّ الهويّة بالسعي إلى تغيير مدلولاته، أو خصائصه الدّالة على واقعه وتاريخه، أي بإعادة تشكيل وعي ثقافيّ آخر لدى من تحتلّ أرضهم من العرب. ففي ظلّ عدم التكافؤ العسكريّ بين اسرائيل والعرب (ولاسيّما بينها وبين القوى الوطنيّة عند اجتياحها للبنان)، لم تكن اسرائيل تخشى ردّة فعل عسكريّة بقدر ما كانت تخشى المقاومة؛ أي أن يشكّل مشهد الدّمار إدانة لها ومعنى مقاوماً يتجذّر في الوعي والذاكرة والثقافة؛ معنى ينتقل من المراثيّ المحسوس، ومن الوعي المباشر، إلى ذاكرة ثقافيّة ووعي شعبيّ منسوج بلغة قابلة للتوارث؛ أي معنى ينتقل من الراهن إلى التّاريخي، أو من الحدثي العابر إلى المدرك والمعرفي القابل للحضور في الحوار الواسع والعام - حوار الحقيقة الذي لا يمكنه أن ينطفئ.

ليس مشهد الدّمار مقصوداً في كلامنا لذاته، أو لكربلائيّته، بل لمعانيه التي تطول الحقيقة المتعلّقة بعيشنا وحرّيتنا وتاريخنا، أو التي تطول حقّنا في أرضنا ورزقنا.



وفي الدِّفاع عنهما . . وهي معانٍ يتركها المشهد لنا لتشكّل حالة اجتماعيّة متماسكة ووضعاً ثقافياً قادراً على تغيير أحوال الزّمان والقادة والحكّام بأنّجاه الحلم القديم الجديد : حلم الحياة العادلة للإنسان .

إنّ تماسكنا هو ما تخشاه اسرائيل وذاكرتنا الثقافيّة الحاملة لشواهد حقّنا هي ما تحاول تخريبه ، ولذا تسعى لتحويل معاني المشهد بعد أن تدمّر بنيانه ، ولثقب الذاكرة بعد أن تصدمها بالعنف العسكري . . وهي بذلك تسعى إلى تبيد وعينا بذواتنا ، وخلخلة قدراتنا الثقافيّة والنّفسية على المقاومة وصيانة حقّنا والحلم بمستقبل أفضل .

\* \* \*

- ٦ -

إنّ مصطلح «المخرّب» الذي يصف به الخطاب الاسرائيليّ الإنسان العربي ، وادّعاء اسرائيل أنّ عملها العسكري هو عمل ضدّ التخريب ومن أجل الإصلاح (أو السلام) ، يعبران عن موقف إيديولوجي يجد مرجعاً له في أعمال أدبيّة - ثقافيّة كثيرة كتبها كتّاب صهيونيّون ، أو كتّاب ملتزمون بالموقف الصهيوني من العرب ، هذا الموقف الذي يرى أنّ العرب هم «أكثر الناس في التاريخ قدرة على تدمير الأرض المزروعة وإحالتها إلى صحراء حيثما ذهبوا»<sup>(١)</sup>.

ففي رواية الينبوع وهي من تأليف «جيمس أ. ميتشز» ، يقول اليهودي للعربي : «هذه التلّة لم تنتج منذ تركها أجدادنا ، لقد أهملتموها وتركتهم مدرّجاتها تنهار ، سوف نُنظّف التلّة من الحجارة ونحضر تراكتورات وسهّاداً»<sup>(٢)</sup>.

وفي رواية نجمة في الريح وهي من تأليف «روبرت ناتان» ، نقرأ بأنّ : «اليهود الذي يلقون القنابل على المدن العربيّة ، يتعمّدون ألاّ يلحقوا دماراً أو ضحاياء ، في حين أنّ القنابل العربيّة ، للدهشة ، لا تقتل إلاّ الأطفال»<sup>(٣)</sup>.

---

(١) راجع كتاب : في الأدب الصهيونيّ لـ «نسان كنفاني» ، مؤسسة الأبحاث العربيّة ط - ٣ - بيروت ، ص ١٣١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٣٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١١٧ و ١١٨ .

كيف نقول إذن إنَّ الاجتياح الاسرائيلي للبنان قتل أطفالنا الذين حملتهم أمهاتهم إلى الملاجئ وكيف نرسم صورة الأذرع المذعورة، أذرع الأمهات تطوق الأجساد الصغيرة المرتجفة رعباً من الموت؟ كيف نرسم المشهد الأسود؟ كيف ندحض الكذبة التي تحاول الصهيونية بها أن تثقب ذاكرتنا الثقافية، أن تعطي عدوان اسرائيل على فلسطين والبلاد العربية طابع «الحركة الإصلاحية»<sup>(٤)</sup> والحضارية؟

هل نترك الخطاب الاسرائيلي يقلب العلاقة بين القاتل والضحية؟

نسأل ولا نقصد قلب الضحية إلى قاتل.

ففي الحرب الأهلية اللبنانية، وربما في كلِّ حرب، وفي نظرة إنسانية شمولية سامية، يتكشف القاتل عن ضحية كما الضحية عن قاتل. الأدب، من حيث هو إبداع، يعبر عن هذه المأساة بين البشر. هي مأساة الحروب! إذ يقتل الناس بعضهم بعضاً بدوافع ربما لم يكونوا وراءها، ولأغراض ربما كانت أبعد من حاجاتهم. ويبقى أن الحرب مأساة مرذولة بذاتها.

#### - ٧ -

إنَّ الأدب، بتعبيره عن هذه المأساة، يترفع عن المواقف الإيديولوجية المنحازة بالمطلق، ويتعد عن الرؤية الواحدية الجانب، الرؤية الضيقة، العوراء، كما يجانب المشاعر العنصرية، أو العرقية، أو الطائفية التي تسعى إلى تصليب الحواجز بين الشعوب والجماعات المتوافقة والمتجانسة في اللغة والثقافة، وفي الانتماء والهوية، يترفع الأدب عن مثل هذه المواقف والرؤى بغية المقاربة بين مجموعات الجنس البشري، وبأمل هدم حواجز الحقد والعزلة، وتحقيق حلم الأخوة والعدالة والمساواة؛ الحلم القديم الجديد، الحلم القريب من القلب والبعيد حتى الآن عن هذه الكرة الأرضية.

بعض الكتابات الأدبية اللبنانية التي تناولت موضوعة الحرب، أو عبّرت عن مشهدها، سما بها الإبداع إلى مثل هذا المعنى الإنساني الشمولي، وأثارت مأساة العلاقة بين القاتل والضحية. ولاسيما في نطاق الحرب الأهلية، قلقاً فيها، وقاربت

---

(٤) المرجع السابق ص ١٣٦.

عند بعضهم عبث الصّراع، كما حملت بعضهم الآخر على مجانبة الكلام عن هذا الصّراع الدّموي.

غير أنّ هذه العلاقة، علاقة القاتل بالضّحية، تمسّ، ولو بشكل غير مباشر، مفهوم المقاومة والمقاوم: فالمقاوم يقتل أيضاً، وإنّ عدوّه، من موقع الدّفاع عن النفس، أو بدافع ردّ العدوان وتحرير الأرض. أي أنّ المقاوم يقتل أيضاً، وإن بدافع سامٍ ونبل بالنظر إلى قيم الحرّية والعيش الكريم. وهنا يبرز السّؤال الصعب والخرج:

هل يستسلم المقاوم لقتله كي لا يقتل آخر، أو كي لا يحوّل قاتله إلى ضّحية، ويستمرّ القتل المتبادل بعيداً عن نقطة الحقّ الأولى وعن المشاعر الإنسانيّة الرّادعة؟.

يقف الحقّ والواقع والتّاريخ في المسافة بين القاتل والضّحية، تقف هذه العوامل وترفع الالتباس والخرج دون أن يعني ذلك دعوة إلى الصّراع الدّموي، أو نزوعاً إلى موقف يبرّر الحروب، أو القتال.

\*\*\*

- ٨ -

الأدب العربي الحديث، رغم وقوفه إلى جانب المقاومة، بقي في معظمه يعاني قلق المسافة بين القاتل والضّحية وترفع عن شهوة القتل، ويناشد اللّغة معاني البحث عن الحياة.

ففي معظم شعر أدونيس الذي كُتب في إطار الحرب اللبنانيّة معاناة عميقة وحادة من شراسة البشر، ومن هذه النزعة الدّمويّة عندهم. وهي معاناة لا تتناقض والموقف المقاوم وما ينطوي عليه من معاني الحرّية وحقّ الإنسان في حياة كريمة وعادلة.

كذلك عبّر محمود درويش عن هذه المأساة في زمن الحرب اللبنانيّة عندما عبّر عن فرحه بعظمة المقاومة اللبنانيّة - الفلسطينيّة مستدركاً: «... ثمّ اكتشفت أنّ هذا الفرح الشّخصي هو موت الآخرين»، ثمّ مضيفاً: «وأيّ قتيل... أيّ قتيل، من أي جانب جاء، طافح بالطفولة وتفاصيل الحياة. هنا ليس بوسعي أن أتغاضى، لأنّ لون الدّم واحد. والجلّة مهما كانت هويّة صاحبها هي مضمون إنساني. هنا.. هنا يرتبك الشّاعر ويتعرّض للحظات يكفّ فيها عن أن يكون سياسياً، ويصل إلى الإحساس

بأنّ الكتابة عن الموت . . الموت المتوقّر بغزارة هي إخراج إنساني»<sup>(٥)</sup>.

الأدب اللبناني، أدب الحرب، كان حتّى في غنائه الشعري للمقاومة يعبر عن مأساة المقاوم وهو يموت من أجل الحياة. وهذا الأدب لم يقع بإبداعه في وحل التحريض على قتل العدو.

كان الشاعر المبدع، وحتّى وهو في موقع المواطن المعتديّ عليه، يغنيّ للسلام ويتشوّق إلى مشاعر الحبّ السّامية التي تنهي ضغينة الإنسان للإنسان. والأمثلة كثيرة، وأكتفي هنا بالإشارة إلى ديوان الشاعر جوزف حرب شجرة الأكاسيا، مذكّرة بأنّ معظم الأدباء اللبنانيين عبّروا عن رفضهم للحرب، وعن كرههم للقتل، لا في حدود الحرب الأهليّة التي انتهت إلى ما انتهت إليه من عبثيّة ودمار، بل في حدود كلّ حرب. وليس ذكرى للأدباء اللبنانيين من باب الاستثناء، بل من باب الالتزام بالمادّة النصيّة موضوع الكلام هنا، وتجاوزها يضعنا أمام نتاج عربي هام وواسع حامل لهذه المعاناة ومعبر عنها (أذكر على سبيل المثال، لا الحصر، رواية الكاتب المصري محمود الورداني نوبة رجوع).

\*\*\*

- ٩ -

ليست الثقافة العربيّة ثقافة الدّعوة إلى حروب، وليس الإنسان العربي إنساناً دموياً، أو مخرباً. ولكنّ الخطاب الاسرائيلي يسعى إلى تشويه صورته وثقافته وواقعه. فهل نترك هذا الخطاب يشوّه حقيقتنا، ويحوّر المشهد الذي كنّا فيه ضحيّة إلى مشهد لنا فيه صورة القاتل، أو المخرب؟

إنّ مصطلح المخرب الذي يشكّل عماد الخطاب الاسرائيلي، كما أشرنا، وهو المصطلح الذي تصف به اسرائيل العربي، يفيد بأنّ العربي هو المعتدي على الأرض راهناً. وهو، بحكم تخلفه، المعتدي على الحضارة تاريخياً. وليس المعتدي هو الاسرائيلي الذي يغزو ويحتلّ. بل إنّ الغزو والاحتلال ليسا، وفق منطق هذا الخطاب، سوى إصلاح وتقدّم وعمران. وهكذا تبدو حرب اسرائيل علينا ضرورة أو سبيلاً لهدف «إنساني سام».

---

(٥) مجلّة صباح الخير - العدد ٣٦. تاريخ ١٢ - ٤ - ١٩٧٦.



وقد يُقال إنَّ مصطلح «مُخَرَّب» لا يُقصد به الجميع، بل البعض<sup>(٦)</sup>، ولكن أليس في ذلك قسمة لمجموع المواطنين، قسمةٌ تدعو بعض المواطنين إلى إعادة النظر في بعضهم الآخر، أو تدفعهم، تحت وطأة الحرب عليهم، إلى نبذ هذا البعض الآخر «المُخَرَّب» في لغة اسرائيل؟ ولكن أن ينبذ البعض البعض الآخر ليس تصديقاً للخطاب الاسرائيلي وحسب، بل هو كذلك انخراط في موقفه. وفي مطلق الأحوال يؤدي الاختلاف حول المقصود بـ «المُخَرَّب» إلى تمزيق التحالفات بين الناس، وهذا ما تبذل من أجله اسرائيل جهداً سرّياً كبيراً<sup>(٧)</sup>.

أضيف أن كلمة «مُخَرَّب» هي تقويمٌ موضوعٌ في الخطاب الاسرائيلي على مستوى الهوية والطبيعة والأخلاق، أي على مستوى العرق. وبذلك تجد كلمة «مُخَرَّب» شراكة لها في مفهوم التفوق للعرق الاسرائيلي الموصوف بالنقاوة والصفاء<sup>(٨)</sup>. والواقع أن التخريب هو التدمير الذي خلفه الاجتياح الاسرائيلي، وهو ما تخلّفه الحروب عامة بما تعنيه من احتلال لأرض الغير، واعتداء على أهلها، وبما تضره من أطماع سياسية واقتصادية، أي من سيطرة (مباشرة أو غير مباشرة) واستغلال. وليست المقاومة، وإن أدت إلى دمار، سوى أثر لهذه الحروب.

\*\*\*

- ١٠ -

يتوخى الخطاب الاسرائيلي خلخلة المعنى المحسوس لمشهد الاحتلال الحقيقي

---

(٦) هذا مجرد افتراض، ذلك أن كلمة «عرب» ترتبط في أذهان اليهود «بالمجرمين» عادة. وهذا الارتباط كشفت عنه الدراسة التي قام بها الدكتور يورام بيلو، وكانت مادتها مجموعة من الأحلام المدونة لأطفال يهود. راجع كتاب الزمن الأصفر وهو عبارة عن ريبورتاج عن الاحتلال الاسرائيلي قام به دافيد غروسمان وترجمه إلى العربية سلمان الناطور. دار الكرمل - عمان. ط ١ - ص ٢٢/٢٣.

(٧) توظف اسرائيل جهازاً خاصاً لجمع «الوثائق وأسماء الناس المتعاونين، والقرى التي يجب اختراقها من أجل تمزيق الروابط والتحالفات بين الناس والوجهاء والحمائل»، ثم يصار إلى تصنيف هذه المواد الكثيرة. «إنها عملية استعلامات ضخمة ودراسة جادة». راجع كتاب الزمن الأصفر. ص ٤٨. مرجع مذكور.

(٨) في رواية دافيد الروي للكاتب اليهودي الإنكليزي «بنيامين دزرائلي»، كلام عن تفوق البطل اليهودي على أساس عرقي، وهذا ما دفع نقاد الرواية إلى القول بأن ما أراد «دزرائلي» قوله هو باختصار إن «اليهود هم المهيئون الوحيدون لقيادة الكون».

راجع: Edgar Rosenberg, «From sky look to sevangali» p. 180



بغية التشريع للغزو باعتباره دفاعاً وإصلاحاً<sup>(٩)</sup>، وبأمل تسويغه ومن ثمّ القبول به. والواقع أنه كان بإمكان من عايش الاجتياح (عام ١٩٨٢) أن يسمع بعض المواطنين (وهم ليسوا قلة) يرددون في الأيام الأولى التي تلت احتلال جيش «الدفاع» لجنوب لبنان (حزيران ١٩٨٢)، بأنّ فداحة القصف، وما أصاب الأبنية المدنية من دمار (البيوت، المدارس - الملاجئ...)، كان بسبب الذين نصبوا مدفعيتهم بين الأحياء السكنية، أي بسبب المقاومين الذين وصفهم الخطاب الاسرائيلي بالمخربين. وكلام كهذا - وإن كان يشير إلى ضرورة تحييد الأماكن السكنية من قبل المقاومين لأنّ هذه الأماكن قد تكون بالنسبة للمواطنين، من غير المقاتلين، هي ملاذهم الأوحّد، أو هي قوام صمودهم - كان يغفل السبب الأساسي، والهدف الحقيقي، للاجتياح الاسرائيلي في عنفه ووحشيته، وفي ما توخّاه من قتل للبشر ودمار لما بنوه، أي في ما توخّاه من تدمير للواقع العمراني المدني، وللتقدّم الحضاري - الحدائي الذي حقّقه لبنان... فمثل هذا التدمير يتوافق مع مقولة «التخلّف»، بل يؤكّدها، وهو حين ينسب فعله لأهل البلد يعطي اسرائيل مبرّر الهيمنة التي تسعى لممارستها في المستقبل على بلداننا العربية. أنّ يعتبر البعض أنّ الدمار الذي حلّ ببلدنا سببه المقاومة معناه دخول في منطق الخطاب الاسرائيلي نفسه. ولئن كان هذا الأمر ينهض، بدايةً، على مستوى الإدراك المباشر العفوي، أي على مستوى التعبير الشفوي، فإنّه مدعو، بحكم التكرار، وعدم تقويم الثقافي له، للدخول في وعي جماعي عام وبالتالي للحضور في الثقافي الشعبي نفسه.

\*\*\*

- ١١ -

لنذكر في هذا الصدد أهميّة هذا الوعي الجماعي العام باعتباره عنصراً في الثقافي، بل باعتباره مرجعاً حياً للثقافي المكتوب كذلك. ولنذكر أنّه على أساسه تنهض المقاومة وتنبي ويتجدّر فعلها ليستمر هذا الفعل المقاوم متماسكاً صلباً ضدّ الاحتلال. فليست قوّة المقاومة، أساساً، هي في سلاحها وعتادها كما هو شأن جيش الاحتلال، بل

---

(٩) بعد حرب ١٩٦٧ حذّر البروفسور لايفوفيتش اسرائيل قائلاً «بأنّه لا يمكن أن تكون محتلاً وأخلاقياً في الوقت ذاته».

راجع: الزمن الأصفر، ص ٥٥. مرجع مذكور.

هي في موقفها وموقعها، في ذاكرتها ووعيتها لحقها وفي قناعتها بذاتها<sup>(١٠)</sup>.  
لهذا كله، (وربما لغيره!) حاولت اسرائيل أن تشوّه في خطابها معاني مشهد  
الاجتياح، أي أن تعطي الواقعة الحربيّة، مع كلّ فداحتها، معنى آخر ووظيفة  
أخرى. لقد شرّعت لها منطلقاً غير منطلقها وأعلنت لها هدفاً غير هدفها الحقيقيّ.  
لقد أعطت ما قامت به من قتل ودمار صفة الاعتراض، ووضعت في حدود الفاصلة  
الاضطراريّة. ولكن ها هي اليوم تطالب بالمياه وبالسوق، وبالموقع السياسيّ داخل  
أرضنا. كي تترك الأرض التي تحتلها. وما هو المشهد وقد غاب، يترك مجالاً  
للمعاني التي حملها الخطاب الاسرائيلي في أن تتقدّم نحو أهدافها. غاب المشهد بعد  
توقف القتال، ثم غرق في الحرب الأهليّة.

غاب المشهد فهل نترك معناه المحسوس يغيب؟

\*\*\*

- ١٢ -

لم تدمر اسرائيل المدينة فقط، بل حاولت أيضاً أن تدمر الرّوح، روح المقاومة  
وهي تنهض فوق خراب المدينة. ومن ذاكرة هذا المعنى المحسوس، أي من ذاكرة  
مشهد الاجتياح نفسه.

كان هذا المعنى مايزال في الذاكرة الطّازجة، في الموقف العفويّ والمباشر. .  
وكانت اسرائيل تحاول بخطابها أن تدمره قبل أن يدخل مجالات التعبير الثقافيّ وينتج

---

(١٠) - سأل غروسيان طفلاً فلسطينياً في الخامسة من عمره من مخيم الدهيشة:

- «من أين أنت؟»

- «من يافا»، أجاب الطفل.

- «هل شاهدت يافا؟»

- «لا لقد شاهدها جدّي»

- «هل يافا جميلة؟»

- «نعم فيها بيارات وكروم وبحر».

هذا الحوار مثال صارخ لاستمرار المقاومة في الذاكرة ولوعي هذه الذاكرة المبكر والطبيعي لحقها وتفتحها  
عليه.

راجع: الزمن الأصفر ص ٩ مرجع مذكور.

أشكاله وأدواته ولغته الأدبية، أي قبل أن يصبح نسيجاً نصياً متوقفاً على شرط ديمومته وحياته.

فتدمير هذا المعنى المشهدي المحسوس وبقاؤه خارج اللغة الثقافية يعنيان تدمير مقاومة الاحتلال بعد تراجع المشهد، أو الحد من مقاومة أهداف الاحتلال باعتبارها تتركز على معاني التفوق والسيطرة وابتلاع الآخر؛ أو يعنيان، وفي أسوأ الأحوال، إبقاء هذه المقاومة في حدود ردات الفعل العفوي، القابل بحكم عفويته للتفتت والانكسار ولتوظيفات هامشية (وصول فئة أو حزب إلى موقع السلطة عن طريق المقاومة). وفي كل هذا تفقد المقاومة قدرتها على الاستمرار وعلى التجذر في الذاكرة.

فكيف نهمل في حكايتنا عن الحرب هذا المشهد، مشهد حرب الخارج على الداخل؟

أو كيف تهمله الكتابة الأدبية وهي المعنية بالإنسان، بمأساته وظلمه، بحقه في الحرية والعدالة والسلام الحقيقي والعادل فوق هذه الأرض؟

\*\*\*

- ١٣ -

لئن كان بإمكان المقاومة أن تنطلق من هذا المعنى المحسوس المرئي مباشرة، فإنه لا يمكنها أن تستمر به وحده. ذلك أنها بحاجة إلى موقع فكري ثقافي يجد تعبيره ولغته في مجالات الثقافة، وعلى مستواها المستقل والخاص، كي تكون مقاومة في السلوك والإحساس والتوجه الوطني التاريخي. أو كي تكون مقاومة في التفكير والرؤية البعيدة.

ليست المقاومة مجرد عملية عسكرية، ولا سيما عندما تكون معنية بوجود وطن، بتاريخه ومستقبله (فقد ترتد العملية العسكرية في بعض هذه الأحوال ضد أهداف المقاومة)، بل هي نمط حياة، ومستوى وعي، وقدرة على التفكير والمعرفة. إنها وضعية فكرية - اجتماعية تحول دون سقوط أفعال المقاومة ومعانيها في الاستغلال أو في التوظيفات الذاتية السخيفة والخطرة، كالمفاخرة والتنافس على احتلال الواجهة.

من هنا تبرز أهمية الثقافي بمعناه الوطني، أي من حيث هو مناخ يهيئ شرط استمرار المقاومة: مقاومة الاحتلال في أشكاله وآثاره وأبعاده.

\*\*\*

في لبنان استطاعت المقاومة أن تحوّل المعنى المحسوس، معنى الدمار الذي خلفه الاجتياح الاسرائيليّ، إلى فعل مقاوم، وكانت بذلك تكشف الغطاء عن خطاب الاحتلال الاسرائيليّ، لاسيّما الإعلامي، وتولّد في الوقت نفسه نقيض دلالة في الوعي المرتبك والذاكرة المثقوبة بجراح الغزو الوحشيّ.

كان تحوّل المعنى من معنى محسوس إلى فعل مقاوم، يبدو حاراً وعارماً في البداية، أي في فترة التعامل العينيّ مع مشهد الخراب، وتحت وطأة الاحتلال الساخن. هكذا سقط اتفاق ١٧ أيار، وقبله تراجع الغزاة من بيروت، ثمّ من صيدا... وهكذا شهدنا عمليّات بطوليّة لأكثر من مقاوم: من سناء محيدلي إلى نزيه القبرصلي، إلى بلال فحص ولولا عبود... إلى مهاجمة المارينز... إلى بطولات المقاومين في قلعة الشقيف وداخل الأحياء والأزقة في صيدا وبيروت والنبطيّة... وفي سهول البقاع الغربيّ وقراه...

لكن فعل المقاومة لم يشكّل نسيجاً في الكيان والسلوك، ولم يندرج في بنية اجتماعيّة تتماسك به ويتصلّب بها، ولم يكن صياغة في الثّقافي الذي لم يكن بتعدّده يلتقي في الموقف من اسرائيل، ومن غزوها للبنان. هكذا سهّل انكسار فعل المقاومة في صدمات داخلية، وفي سلوكات أخلاقيّة مائعة أحياناً ومتواطئة أحياناً أخرى، وبالتالي مرتدّة إلى ما يشبه الانتحار الذاتي، أو إلى ما يجعل من المقاوم للعدوّ الخارجيّ قاتلاً لأخيه المواطن: إنّها الحرب الأهليّة وقد أخذ المشهد معها، وفيها، يستعيد المعنى الذي حاول الخطاب الاسرائيليّ إسقاطه عليه، وهو المعنى الذي حاولت المقاومة، ببطولة فريدة، أن تبدع قراءته الحقيقيّة.

\*\*\*

لقد طغت الحرب الأهليّة على المقاومة، مقاومة الاحتلال، وسحبت هذه الحرب معانيها على معاني المقاومة: صارت أيضاً تدميراً وقتلاً... وأهمّل الخطاب الأدبيّ المحليّ حكاية المقاومة التي لم تعد مقاومة! غابت هذه الحكاية حتّى من كتابات الذين سبق وأدخلوها في تعبيرهم، أو حاولوا نسج خطابها.

وقد يقال إنّ العلاقة باسرائيل - أو بأكثر من سلطة خارجيّة دخلت لبنان، أو



حكيمته، أو استعمرته - مطروحة منذ زمن كإشكالية عند اللبنانيين، إشكالية تحملهم على الاختلاف في ما بينهم حول موقف العداوة والصداقة من هذه السلطة الخارجية أو تلك. ولكن ثمة في مشهد الحرب ما هو إنسانيّ مطروح على الأدب، أي أن في مشهد الاجتياح والقتل والتدمير مسألة إنسانية قد تستقل في عين الأدب عن المسألة السياسية. ففي الأدب موقف من الإنسان والحقيقة والحياة لا يمكن إغفاله ولا تمكن خيانتته.

\*\*\*

- ١٦ -

مسألة إنسانية إذن لا علاقة لها بالكتابات التحريضية، أو الواحديّة الرؤية، أو لا نقصد بها مثل هذه الكتابات، ولا حتى الكتابات التي حكت عن بطولات المقاومين أو عن صمود المحاصرين والمعتقلين. فهذه الكتابات، على أهميتها وعظمة موضوعاتها، بقيت في غالبية ما عرفناه منها مجرد مدونات جزئية، أو شهادات في حدود الفرد، أي أنها بقيت دون الاهتمام بالعام والعميق من الوقائع. بهذا الذي نال الجماعة وطالها في ذاكرتها وهويتها وحياتها وتاريخها. وهو ما تُناط صياغته بالقدرات الإبداعية في أكثر من مجال من مجالاتها.

إنّ لهذه المسألة الإنسانية علاقة، بشكل أساسي، بالكتابة الإبداعية، وتخصيصاً الرواية. فالرواية هي الأكثر قدرة على حكاية الواقع في اختلاف عناصره وتنوّع مستوياته. وقد تكون الرواية الفنية هي الأكثر والأعمق التصاقاً بالتاريخي، أو الأقرب إلى ذاكرته، قد تكون بغنى عالمها وتعدّد أصواتها وبالتالي لغات التعبير فيها، وقدرتها على توسّل أنماط سردية عدّة والجمع بينها، الجنس الأدبي الأكثر إمكانية لرواية حكاية واقعنا ونسج مأساته في خطاب لا يحاكي، بل يتميز ويقول ما لم يستطع المعنى المحسوس قوله.

مثل هذه الحكاية التي قد تروى الرواية وقد ينسجها الأدب والفن في أجناس لها مميّزة، هو ما يمكن أن نتركه شهادة ضدّ وحشية الحروب وضدّ اعتداء سلطة الدول وأطماعها في حقوق الغير من البشر. وهو ما يمكن أن يشكّل جوهرًا لمقاومة الإنسان ضدّ ظالميه ومستعبيده وقاتليه.

وما إشارتنا هذه سوى وقفة. مجرد وقفة خشية أن لا يبقى في الوعي القادم إلّا



ما حاول الخطاب الاسرائيلي ذرّة في سبائنا وفي بعض الأفواه البائسة المستسلمة «لقدرها» أو لضعفها ولما تظنّه أنّه قدرها، هذه الأفواه المتواطئة، بقصد، أو بغير قصد، مع مشهد الاحتلال، أو مع خطابه في المعنى والأثر والوظيفة.

مجرّد وقفة خشية أن يتقدّم اللاواقعي على الواقعي ويعلو اللاحققي الحقيقيّ. مجرد وقفة لأنّ الأمر بعدها يبقى متروكاً للإبداع، فهو الأعمق أثراً والأبعد دلالة، والأشمل رؤية. إنّهُ صنو الحقّ، وكلمته، به يتبرعم أمل التغيير والفرح بالحياة.

## الفهرس

٧	تقديم: .....
١٣	الفصل الأول: الحرب «لغة» تردم الأحلام .....
٣٧	الفصل الثاني: خراب المدينة - حادثة الكتابة .....
	الفصل الثالث: العطل والفرق: «الظلّ والصدى»
٦٧	ليوسف حبشي الأشقر .....
٨٧	الفصل الرابع: العطل الآخر: «أيام زائدة» لحسن داوود .....
	الفصل الخامس: الرواية والحكاية: هوية الرواية
١٠١	في بُعديها القومي والقطري .....
١١٧	الفصل السادس: «هذي بلادي» .....
	الفصل السابع: الحفر على الجسد:
١٤٣	ظاهرة الشعراء الشبان .....
١٧١	الفصل الثامن: تحويل المشهد من القراءة إلى الصياغة .....
١٨٩	الفهرس .....











ليس هذا الكتاب دراسة أكاديمية، وإن كنت قد حاولت فيه إنتاج معرفة  
بالمادة النصية التي جعلت منها موضوعاً له.

صحيح أنني في تناولي لهذه المادة استعنتُ بعددٍ من المراجع، إلا أن  
أحداث الحرب التي شهدت، والتي غيّرت معالم المشهد العمراني المديني،  
وتركت أثراً عميقاً في بناها النفسية، وفي علاقاتنا الاجتماعية وظواهر سلوكنا،  
وفي معاني القيم التي ألفنا... هي التي شكّلت بالنسبة إليّ مرجعاً، أو ذاكرة  
حية قرأت في ضوءها ما قرأت من هذه النصوص، ووجدت نفسي أنوع في  
أسلوب التناول بين فصل وفصل من هذا الكتاب (...).

وإذ ألفت نظر القارئ إلى واقع متابعي هذه، متابعي العلاقة بين تشكّل  
النصّ بنية متميزة وبين مرجعه الحيّ (دون أن يعني ذلك إنكاراً لروافده  
المرجعية الأخرى)، فإنما أفعل هذا أولاً وقبل أي شيء آخر، رغبةً مني في  
دعوته للمشاركة في محاولتي هذه سواء بالإضافة، أم بالحوار، أم بكليةٍ معاً.

المؤلفة

قصص الغلاف

09  
92  
i5

Bibliotheca Alexandrina



0245239



دار الآداب

هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣

ص ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت